Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/katalogderkonigl00eise

Liebhaber-Ausgaben

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

XXVI

Veroneſe

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klaſing
1897

Veroneſe

Von

Franz Hermann Meißner

Mit 88 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klaſing
1897

ND
623
V5M5

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier gedruckt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

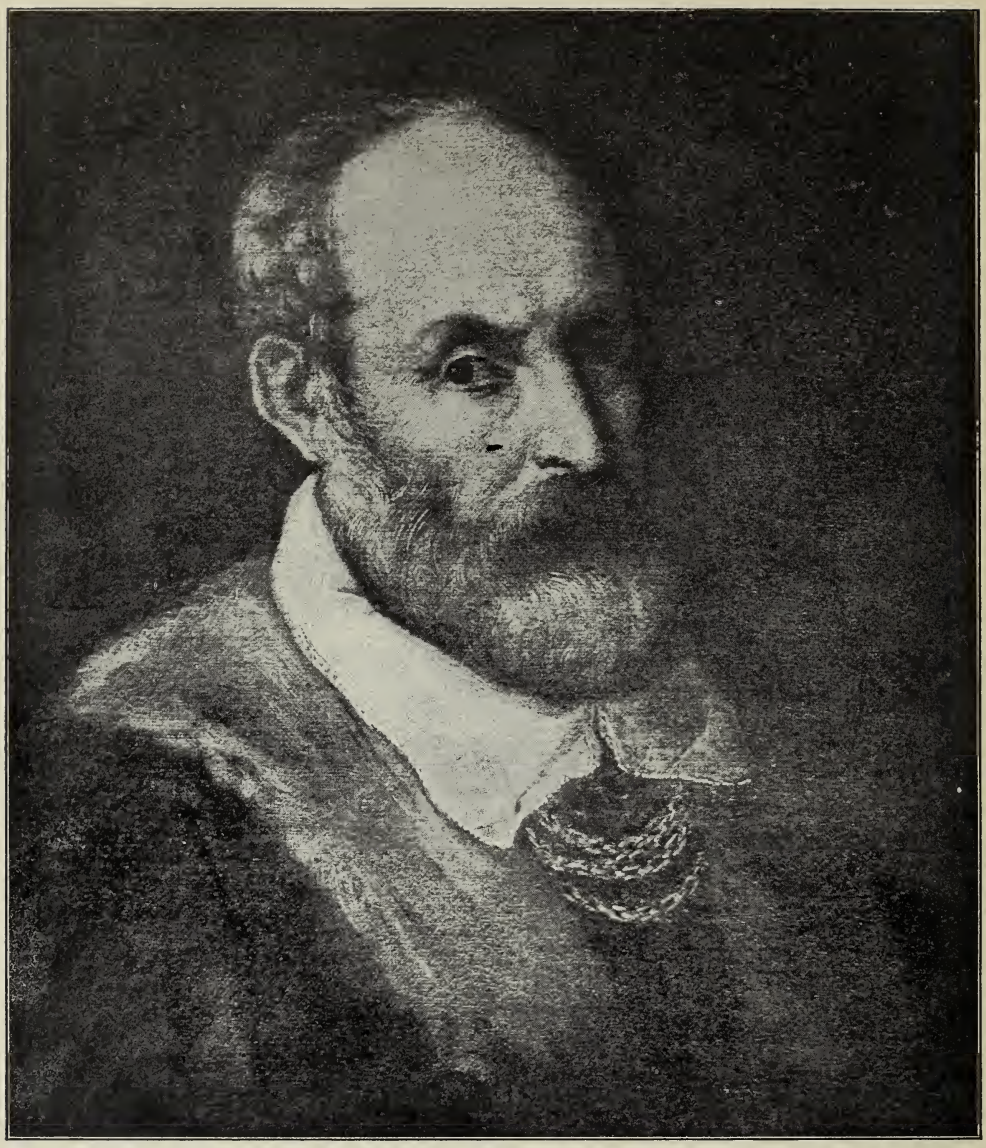

Abb. 1. Selbstporträt. Florenz. Uffizien.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Paolo Caliari gen. Veroneſe.

Von den drei großen Hauptſtädten Italiens, in denen die Kulturepoche der Renaiſſance nacheinander ihre Höhepunkte erreichte, — Florenz, Rom, Venedig, — iſt die Lagunenrepublik im Gedenken der Jahrhunderte mit einem verführeriſchen Märchenſchimmer haften geblieben. Wirkt doch Venedig noch heute auf den Wanderer durch ſeine Herrlichkeiten und ſeine Reſte wie ein ſchöner Traum, und wer zu träumen und Träume ſich ſelbſt zu deuten verſteht, für den gibt es kaum irgendwo einen geeigneteren Ort, um leicht aus der Gegenwart in glänzende Vergangenheit zu gleiten und auf Tage, Wochen, Monate die pulſende Welt um ſich herum zu vergeſſen. Denkt man an Athen und Rom im Altertum, an Florenz, das mittelalterliche Rom, an Paris und Nürnberg, ſo miſcht in der Vorſtellung ſich eine Fülle von kühnen Thaten mit gewaltigen Schöpfungen, und man erinnert ſich langer und oft verzweifelter Mühen, aus denen als Blüte ein wenige Jahrzehnte vorhaltender Glanz emporſtieg; — denkt man an Venedig, dann iſt's, als habe nie ein ernſter Schatten das goldene Daſein getrübt, welches mühelos dem Lagunenſohn die reiche Heimat bereitete, — eine Pracht, ein Glück, eine Lebenswonne ſcheint ſich vor dem Auge des Epigonen zu enthüllen, die wie ein Märchen, nicht wie Wirklichkeit zu uns ſprechen.

Es iſt viel zuſammengekommen, um über lange Spannen an Zeit hinweg den Duft einer bewunderungswürdigen Blüte, den Glanz einer in gewiſſer Hinſicht nie wiedererreichten Vollkommenheit ſelbſt für den Beſchauer zu erhalten, der kritiſch auch die Schattenſeiten jener Kultur nicht außer acht läßt . . . Einmal die einzige Lage des Orts in den Fluten des Adriatiſchen Meers. Seine Kanäle mit den vielen ſtolzen Paläſten, ſeine wenigen Straßen und vielen Gaſſen mit dem enggedrängten Leben der Bewohner, ſeine Inſeln mit den blühenden Gärten, über denen der italieniſche Himmel mit den tauſend Waſſerreflexen des funkelnden Sonnenlichts lebendiger, und mit dem Zauber einer warmen Mondnacht geheimnisvoller als irgendwo auf dem Feſtland leuchtet. Und dann die ſüße Poeſie des ruhenden und flüſternden Waſſers ſelbſt, von deſſen endloſer Fläche man draußen die zahlloſen Türme der Stadt, die Paläſte wie eine Fata Morgana aus Schilderungen des Orients enttauchen ſieht, — das drinnen aber gegen uralte Mauern verſchloſſener Häuſer und unüberſteiglich umſchirmter Gärten, in maleriſchen Gaſſenwinkeln bedeutſam murmelt und gluckſt, als erlauſche es etwas und wolle uns heimlich auf eine ganz nahe verborgene Schönheit aufmerkſam machen. — — Dazu ſchmiegt ſich in die Meerpoeſie der Lage faſt ſeltſam und mit dem Odem eines ſtarken Gewürzes vom ſonnenglühenden Oſten der Charakter der Stadt, wie ihn die Menſchen in vielhundertjährigem Schaffen herausgebildet haben. Byzanz und Arabien außen und innen. Bis zum Quattrocento, in dem die handeltreibende Adelsrepublik das nahe Feſtland erwarb und italieniſch zu werden begann, iſt Venedig nur ein Handelsvorort von Byzanz; wie ſeine rieſigen Flotten

zwiſchen dem Adriatiſchen Meer und dem Bosporus ruhlos hin- und herzogen und alle Schätze des Oſtens von der Krim bis zum Indus und zu den Pyramiden in den Warenhäuſern an den Kanälen aufſtapelten, ſo verknüpften ſich alle politiſchen und perſönlichen Intereſſen Venedigs mit dem Oſten. In die byzantiniſch ſtrengen Formen der älteſten Bauten fügten ſich bald die phantaſtiſchen Labyrinthe des graziöſen arabiſchen Kunſtſtils, — mit indiſchen Waffen, aſiatiſchen Teppichen ſchmückten ſich die großen Säle der fürſtlichen Behauſungen; die Ornamentſprache der Prunk- und Gebrauchsgegenſtände war öſtlich, und die eigene venetianiſche Kunſt mit dem Glasmalereiſtil des nahen Murano hatte noch den ſtrengſten byzantiniſchen Charakter, als im übrigen Italien längſt die wiedererwachte Antike ihren Eroberungszug wandelte. — — Und ſchließlich ſind es dieſe Menſchen ſelbſt, welche in allem ihrem Thun und ihrem Weſen ein hochpoetiſches Bild von der menſchlichen Entwickelungsfähigkeit geben: dieſe nüchternen Kaufleute und kühnen Seehelden, die als Patrizier in ſtrenger Geſchloſſenheit der Adelsdeſpotie eine faſt orientaliſche Herrſchaft über ihre Stadt ausübten, ſie unter ſtrengſter Selbſterziehung der eigenen Mitglieder zu einer viele Jahrhunderte hindurch währenden Weltmacht erhoben und koloſſale Reichtümer aufhäuften, — dieſe thatkräftigen Patrizier, welche durch die ſtrengſte Polizeibevormundung ſowohl den Freiheitstrieb der Bürger als die beim Italiener ſo leicht in wilde Leidenſchaft ausartende Sinnlichkeit in Schranken hielten, aber dafür auch dieſem Volk durch eine in der Geſchichte geradezu einzige Fürſorge in Bezug auf ihr materielles Wohl einen Frohſinn ſchufen, der im Wiederhall bei den großen Geiſtern des Volks jene Thaten und Werke hervorrief, welche wir heute beſtaunen. Der venetianiſche Nobile, — dieſer thatenluſtige Kapitän, dieſer ſcharfrechnende Kaufmann, dieſer feine Kunſtkenner und Liebhaber, dieſer großartige Volkswirtſchaftler, Staatsmann und Diplomat, dieſer wiſſenſchaftlich gebildete freie Geiſt und verſchlagene Genußmenſch großen Stils, der trotz ſeiner großen Frömmigkeit, klüger als alle übrigen Italiener, den Gefahren hierarchiſcher Eingriffe energiſch vorbeugte, iſt im Quattrocento und Cinquecento ein Meiſterwerk an innerer Kraft und vollkommenſter Erziehung, wie man es ſonſt nur vereinzelt, nicht aber wie in Venedig als durchgängige Erſcheinung findet. Das frohſinnige Volk der Beherrſchten daneben aber, das wir in ſeinen überlieferten Erzählungen ſo anſprechend kennen lernen, — deſſen Liebesleben in ſeinen zärtlich-leidenſchaftlichen Liedern einen ſo ſympathiſchen Eindruck hervorruft, — wie imponierend ſteht es in ſeiner praktiſchen Tüchtigkeit und ſeinem in dem ausgebildetſten Zunftweſen ſich äußernden Gemeinſinn vor uns, wenn wir erfahren, daß dank einer ausgedehnten Sorge für alle Zunftmitglieder Ende des XVI. Jahrhunderts bei einer Volkszählung ſich unter etwa 90 000 Venetianern nur 187 Bettler, alſo Arbeitsloſe und Elende, befanden. Volkswirtſchaftliche Probleme, an denen die Gegenwart herumratet, haben die alten Venetianer längſt gelöſt, ohne daß die Thatkraft oder der erworbene Beſitz des einzelnen Begünſtigten davon geſchmälert worden iſt. Mir ſcheint, als liege gerade an dieſem, bisher kaum beachteten Punkt eine Erklärung, warum die Venetianer im Cinquecento eine von der vorgängigen durchaus verſchiedene Kunſtweiſe großen Stils ſchaffen konnten, mit der die ganze moderne Kunſtbewegung anhebt: *ihr eigenartiges Weſen, — die zauberhafte Gefühlskraft, — iſt der Wiederhall des frohſinnigſten und glücklichſten Volks von Europa.* — — —

Mit dem Jahre 1500 tritt die lange vorbereitete Blüte der venetianiſchen Kultur hervorſtechend in die Erſcheinung. Angeſichts des Vordringens der Türken nach Europa hatte die weitſichtige Signorie ihre Kolonialpolitik beſchränkt, auf dem Feſtland von Italien breiten Fuß gefaßt und mit den Bruderſtämmen zahlreiche, geiſtig zurückwirkende Beziehungen geknüpft. Im Jahrhundertbeginn noch auf der politiſchen Höhe, hatte Venedig in ihm die furchtbarſte Gefahr während ſeiner ganzen Selbſtändigkeit zu beſtehen: den Kampf gegen die 1508 geſchloſſene Liga von Cambrai, d. h. gegen Frankreich, Deutſchland, Spanien und den ein Jahr ſpäter hinzugetretenen Papſt Julius II. Venedig ſollte vernichtet werden, — es blieb dank ſeiner Klugheit, ſeiner Volkskraft, ſeiner ungeheuren Mittel thatſächlich und moraliſch Sieger, aber es erhielt in dieſen Kämpfen einen Stoß, von dem es ſich nicht wieder

erholte, trotzdem glänzende Siege auch weiterhin im Jahrhundert ſeine Lebensfülle bewieſen. Der Zuſammenbruch des byzantiniſchen Kaiſerreichs unter den Türkenſcharen und die Entdeckung Amerikas, welche dem Welthandel fortab eine andere Richtung gaben, waren dazu die freſſenden Schäden am Lebensmark der Republik. In dieſer Zeit des politiſchen Stillſtandes, des ruhigen Genuſſes von den erworbenen Reichtümern, des geſteigerten Intereſſes für die Umgebung, für geiſtige Beſchäftigung, für Kunſt, Poeſie, Humanismus, für die ihrem Grabe entſteigenden Schöpfungen der helleniſchen und römiſchen Antike ſprießt die reiche Blüte einer ganz eigenartigen Kunſtweiſe aus den Wurzeln des Quattrocento empor, — blüht in Padua auch die venetianiſche Wiſſenſchaft unter berühmten Gelehrten, die unter oft fürſtlichen Gehältern gewonnen wurden, unter ſolchem Ruf auf, daß zeitweilig 18000 Hörer aus aller Herren Länder ſich dort verſammelt haben ſollen. Die Geiſtesfreiheit, welche durch die Verfaſſung der Republik gewährleiſtet war, ſchuf verfolgten Geiſtern und Bahnbrechern aller Art in Venedig ein ruhiges Aſyl, — die Muſenhöfe einzelner Großen wie derjenige zu Aſolo der verwitweten Katharina Cornaro, die ihr Königreich Cypern an die Republik abgetreten, — die Akademien mit ihren Kreiſen gleichgeſinnter Gelehrten, Dichter, Künſtler würzten das vornehme Leben, verfeinerten die Sitten, weckten den Kunſtſinn und das nationale Bewußtſein, — das Selbſtvertrauen des Individuums wuchs unter dem ſatiriſch-ironiſchen Zug, der in dieſem Zeitalter der Aretino, Rabelais, der Übergangsdichtung eines Taſſo, Cervantes durch die Litteratur ging. Freilich gewann die Moral in dieſem Jahrhundert der großartigen Umgeſtaltung alter Anſchauungen und ſtrenger Sitten nicht, aber das iſt die Kehrſeite jeder großen Kulturepoche, und einſtweilen war der Verfall noch nicht ſo bedenklich, als er ſich ſpäter kundgab.

Abb. 2. Bildnisſtudie. Paris. Louvre.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Die Farbenkunſt, welche dieſe bilder- und farbenreiche Örtlichkeit mit ihrer eigentümlichen Poeſie, — dieſen hochbegabten, in wilder Schönheit ſich auslebenden Menſchenſchlag, — ſeine Thaten, Geſchicke, die Sphäre ſeiner eigentümlichen Stimmungen voll heißer und ſchwüler, lange verhaltener Leidenſchaft verherrlichen und der letzte bedeutende Ausklang der großen italieniſchen Bewegung zwiſchen Mittelalter und Neuzeit werden ſollte, hat ihre nächſte Quelle in dem großen Quattrocentiſten Giovanni Bellini, der den Byzantinismus und die Mantegneske kühn zerbrach und ſich andachtsvoll in die milde Schönheit eines halb religiöſen, halb welt-

lichen Empfindungslebens verſenkte. Mit Bellinis gedämpften und ſtillraunenden Farbenakkorden fängt der venetianiſche Kolorismus an, die Feſſeln der Linie, der Kontur abzuwerfen, die Lokalfarben zu brechen, im Geſamtton wie in jeder einkolorierenden Zeichners und Komponiſten. Der äußere Anlaß dazu war, wie bei faſt allen Neubildungen, zunächſt ein techniſcher. In den 1470er Jahren war der ausgezeichnete Bildnismaler Antonello da Meſſina nach Venedig gekommen, und ſeine haar-

Abb. 3. Allegoriſche Frauenfigur. Lille. Muſeum.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

zelnen Tonfläche mit eminenter Feinfühligkeit etwas zum Ausdruck zu bringen, was die Feſtlanditaliener noch gar nicht kannten und viel ſpäter erſt von Tizian lernten: mit Ton und Farbe geheimnisvoll tiefe, weiche und ausdrucksvolle Stimmungen zu erreichen. Bei Bellini eigentlich zuerſt trat mit dämmerndem Ahnen einer neuen Anſchauungsform das richtige Malerbewußtſein an die Stelle des bisher herrſchenden des ſcharfe Art, das Menſchengeſicht zu ſehen, hatte ebenſo Aufſehen gemacht als die vollkommen neue Technik der Ölmalerei, die er angeblich noch in der Werkſtatt des Jan van Eyck zu Brügge, wahrſcheinlich aber in Neapel an vlämiſchen Gemälden erlernte. Mit dem behenden Spürſinn, der die Venetianer in ihren beſten Zeiten ſtets ausgezeichnet, erkannte Bellini die Tragweite dieſer Technik und ihren Vorteil vor der

bisherigen mühſeligen Temperamalerei in Bezug auf Schnelligkeit wie Haltbarkeit gegenüber den freſſenden Salzausdünſtungen der Lagunen. Er erlernte ſie noch trotz ſeines hohen Alters. Nach einer unverbürgten Anekdote ſoll er in der Verkleidung eines Patriziers ſich von Antonello haben malen laſſen, um ihm während der Arbeit die Behandlungsweiſe der neuen Manier abzugucken. Mit dieſer Technik konnte ſich der Kolorismus von Venedig jetzt in ſeiner beſonderen Art entfalten und jene Stimmungswelt ſchaffen, die ſo charakteriſtiſch für den genius loci der Markusſtadt iſt. Rings um Giovanni Bellini freilich herrſchte in der Kunſt noch ein byzantiniſcher Zug zu nüchternem Prunk und realiſtiſcher Darſtellung des venetianiſchen Lebens, wie bei Carpaccio, M. Baſaiti, Luigi Vivarini, Carlo Crivelli, Cima da Conegliano u. a., — aber ſchon in ſeinen drei bedeutenden Schülern Giorgione, Tizian, Palma Vecchio kommt jene märchenhafte Stimmungsſeligkeit, jene außerordentlich ſtarke künſtleriſche Sinnenkraft mächtig zum Durchbruch, die mit Venedigs Blüteperiode verknüpft bleibt. Es iſt kein bloßer Zufall, daß der viel zu früh in blühender Jugend geſtorbene Giorgione ein virtuoſer Lautenſchläger war. Denn dieſer venetianiſche Kolorismus der Blütezeit iſt muſikaliſcher Natur, — er bietet wie die Tonkunſt dem Ver-

Abb. 4. Allegoriſche Frauenfigur. Lille. Muſeum.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Abb. 5. Handzeichnung: Ruhe auf der Flucht. London. Britiſch Muſeum.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

ſtande wenig, — aber er bethört mit ſeinen heißen Pulſen, ſeinen geheimnisvollen Dämmerungen, ſeinen ſtillen Leidenſchaften jede empfängnisfrohe Seele. Giorgione entdeckt mit ihm den Stimmungswert der Landſchaft, der menſchlichen Exiſtenz, — er begründet den monumentalen Stil einer empfindungsmäßigen, einer von Grund aus maleriſchen Weltauffaſſung. Seine in jedem Ton rätſelvolle und vom Schweigen myſtiſcher Stimmungsverſunkenheit erfüllte Kunſt iſt von einem unwiderſtehlichen und dazu einem eigenartigen Zauber, wie er und Böcklin als die einzigen in der Kunſtgeſchichte ihn zu wecken verſtanden. — Sein Zeitgenoſſe Palma der Ältere fand ſeine Freude darin, die mit Recht wegen ihrer Schönheit berühmten Frauen von Venedig zu konterfeien; freilich nicht die vornehmen, ſondern die verführeriſchen Töchter der Lebensfreude, an denen jene üppige Stadt ſo reich war. Auch bei ihm iſt der ſinnliche Zug unrealiſtiſch, — er malt nicht was er ſieht, ſondern was flüſternde Träume und Erinnerungen an einmal Geſehenes ihm vorgaukeln, — alle Reize des ſchönen Weibes, die aus der Ferne ſchimmern und locken; er wäre verderbt, wenn ſein Temperament nicht ſo kühl wäre. — Der Höhepunkt dieſer Blüte aber iſt Tizian, der Bellini, Palma, Giorgione und den 1506 in Venedig anweſend geweſenen Albrecht Dürer in ſich aufnahm, ehe er zu ſpäter Reife kam. Alle Farbenwunder, welche die Welt von Venedig, die Meerfluten, die nahe Landſchaft bieten, — alle heißen, edlen wie verderbten Stim-

mungen, welche in der Seele des Cinquecento-Venetianers vorherrſchen und ſich ſo eigenartig und rätſelvoll in allen Winkeln ſeiner Stadt und allen ſeinen Schöpfungen abdrückten, verklären ſich bei Tizian zu würzigen Farbengebilden voll glühender Lebensluſt. Der religiöſe oder mythiſche Stoff, die Landſchaft, der Einzelmenſch verlieren bei ihm ihre objektive Berechtigung und werden zur Nebenſache, — man ſpürt deutlich, daß dem bedeutendſten Maler dieſer im Geiſt kritiſch-ironiſchen Zeit der naive Glaube an das Göttliche, an die Kraft ſeiner Intentionen, an die Majeſtät hoher Ideen und ihre Unzerſtörbarkeit abhanden gekommen iſt, — er nimmt weder die Menſchheit noch die Venetianer ernſt, ſondern nur die Gunſt des entflammten Augenblicks, — Urſache, Zweck und Ende der Kunſt wird ihm der Accord tiefer und komplizierter Farbenmiſchungen, und darin hat er den unſichtbaren genius loci der Markusſtadt mit ſeinen fiebernden Sinnen ganz erſtaunlich getroffen.

Dieſe Kunſt iſt capuaniſch und trägt bereits alle Merkmale des verweichlichten Verderbs in ſich, wie Tizian als Menſch ja ſelbſt in ſeinen höheren Jahren von Charakter verderbt war, nachdem der Tod ſeiner Gattin ihn des feſten Halts beraubt hatte. Der Nervenreiz hat in ihr das Übergewicht bekommen. — Capuaniſch wird das venetianiſche Leben im Laufe des XVI. Jahrhunderts mehr und mehr. Kühne Großthaten und gewaltige Neuerungen hat die Geſchichte der Stadt nach den Kämpfen mit der Liga von Cambrai nicht mehr zu verzeichnen, — ſie erhielt nur das Alte, mehrte ruhig den vorhandenen Reichtum, lenkte ihre Lebenskraft auf den üppigen und geiſtvollen Sinnengenuß und ſchuf das Leben des Einzelnen zu einem

Abb. 6. Marter der heiligen Juſtine. Florenz. Uffizien.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

wonnig erwärmenden Kunſtwerk. Über alle Maßen prächtig war die Stadt geworden, ein Sinn für Prunk war erwacht, der in dieſem Verſtändnis und dieſem Umfang zugleich einzig geblieben iſt; der edelgeborene Lagunenſohn wußte mit einer Durchtriebenheit ohnegleichen alle Künſte, Wiſſenſchaften, alle Methoden der Erziehung zu Schönfaſt ſonderbar, daß nicht einer der bedeutenden Künſtler von Venedigs Kulturblüte Venetianer von Geburt iſt, — vielmehr alle vom Feſtland mit den unverbrauchten Nerven und ungeſchwächten Gehirnen der Provinz nach dem Lagunen-Capua gezogen kommen, die bunte Welt dort in ſich aufnehmen, verarbeiten und ihren Anteil an der vene-

Abb. 7. Damenbildnis. Florenz. Palazzo Pitti.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

heit und Vollkommenheit auszunutzen, um das Leben zu einem einzigen ſonnigen Feſttag ohne Augenblicke der Ermüdung und der Langeweile zu geſtalten. Nirgends gab es ſchönere, gebildetere, kunſtſinnigere, elegantere, frohere Menſchen in ſolcher Überfülle als in Venedig, wo Regel war, was anderwärts als Ausnahme und Vorzug galt! Die Stadt und das Leben in ihr war ein Märchen. Aber dieſer Lebensgenuß untergrub die Energie: es iſt bezeichnend und tianiſchen Kunſtepoche hervorbringen. Selbſt derjenige Maler, welcher noch unter den Augen des greiſen Tizian und voll von ſeinem koloriſtiſchen Syſtem um die Mitte des XVI. Jahrhunderts bei den Quattrocentiſten Carpaccio, Cima, Baſaiti und ihrer realiſtiſchen Darſtellung des alten Venedig mit ſeinen ſtrengen Sitten und ſeinem gebundenen Stil wiederanknüpfte, in einer Fülle der farbenprächtigſten Werke einen Schritt weiter als Tizian gehend dies cinque-

Abb. 8. Jesus und der Hauptmann von Kapernaum. Dresden. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Abb. 9. Jeſus unter den Schriftgelehrten. Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von J. Laurent & Cie. in Madrid.)

centiſtiſche Venedig in ſeiner vielartigen Phyſiognomie, ſeinem ſchäumenden Leben, dem Märchenglanz ſeiner Exiſtenz verherrlicht hat und Venetianer in jedem Pulsſchlag ſcheint, iſt ein Feſtland-Italiener. Paolo Caliari, die letzte bedeutende Erſcheinung der Blüte Venedigs und ſein monumentaler Zeit- wie Sittenſchilderer, ſtammt aus Verona, — und er war ſchon Mann, als er zum erſtenmale die Lagunenſtadt betrat.

* * *

Übermütig und von virtuoſem Selbſtgefühl in Leben und Werken erfüllt, war die Zeit der Spätrenaiſſance durch das übernommene reiche Erbe in künſtleriſchen, wiſſenſchaftlichen, politiſchen Dingen; ſie verlor darum vielfach den richtigen Maßſtab, gab in unruhiger Überhaſtung viel auf äußeren Erfolg, wenig auf ſtilles Wachſen, — ſie hatte das Senſationsbedürfnis der Überſättigung und mußte für jeden Tag ihren eben entdeckten großen Mann oder einen Mord oder ein Skandälchen oder eine exotiſche Geſandtſchaft haben, — und es wurde viel Eſelshaut mit ſolchen Dingen beſchrieben. Es iſt ſehr viel Überflüſſiges aus dieſen Tagen von Venedigs Glanz überliefert, — ſonderbarerweiſe vom Leben des venetianiſchen Adolf Menzel, des Veroneſen Paolo Caliari, der durchaus eine glänzende Geſellſchaftserſcheinung war, ſo wenig, daß es faſt gar nichts zu nennen iſt. Es geht uns mit ihm wie mit Holbein und Lionardo. Klare, abgekantete Perſönlichkeiten mit einer ausgeglichenen Kunſt, durch die hindurch man jeden Charakterzug des Schöpfers erkennen zu können glaubt, — ein Wandeln über Höhen der Zeit und Berühren mit den vornehmſten und bedeutendſten Zeitgenoſſen, — und trotzdem ein Dunkel über Leben und Charakter des Menſchen, daß nur die beflügelte Poetenphantaſie ſich vorzuſtellen vermag, wie es mit ihm beſtellt war. Wir wiſſen von Veroneſe ein paar Daten, ein paar Thatſachen, wenige Anekdoten und ein paar Züge von ſeiner Art, die ſich mit dem decken, was man aus den Werken ohnehin herausleſen kann, — das iſt aber auch faſt ihre einzige Beglaubigung. Dieſer vornehm angehauchte und mit vielen Nobiles von Venedig befreundete Künſtler muß ſehr zurückgezogen gelebt und die Kunſt, ſich durch Litteraten und Mittelsleute in Scene zu ſetzen, — wie es Raffael ſo gut verſtand, — entweder verachtet oder nicht verſtanden haben. Selbſt der ſchwatzhafte Vaſari weiß von ihm nicht viel, und was er weiß, iſt falſch oder höchſtens halbwahr. Man iſt bei ihm auf das luſtigſte Konjekturalverfahren angewieſen. Nun hat Veroneſe eines der zahlreichſten Geſamtwerke hinterlaſſen, und das könnte für das Dunkel über ſeinem Leben einigermaßen entſchädigen,

wenn hier nicht eine ſehr erhebliche Ungewißheit herrſchte. Die Kunſt der Spätrenaiſſance iſt noch nicht allſeitig und mit Methode durchgearbeitet, — man hört immer

Abb. 10. Der Brand von Sodom. Paris, Louvre.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

bei den Größten auf; kommt ein Specialkenner dann über einen der Späteren her und ſtudiert ſorgfältig ſämtliche Originale, ſo geht es dann wie in einem Kontobuch zu: heute wird dem Meiſter ein Werk zugeſchrieben und morgen dafür drei andere ab. Die Veroneſe-Kritik iſt da der Künſtler bei ſeinen vielen Aufträgen eine große Werkſtatt hielt, beſonders unbarmherzig geweſen. In verhältnismäßig wenigen Jahren iſt das zuverläſſig echte Veroneſe-Werk auf einen Bruchteil zuſammengeſchmolzen. Von einigen zwanzig Veroneſes in der Dresdener Galerie gelten nur noch vier (Abb. 67, 68, 73, 77),

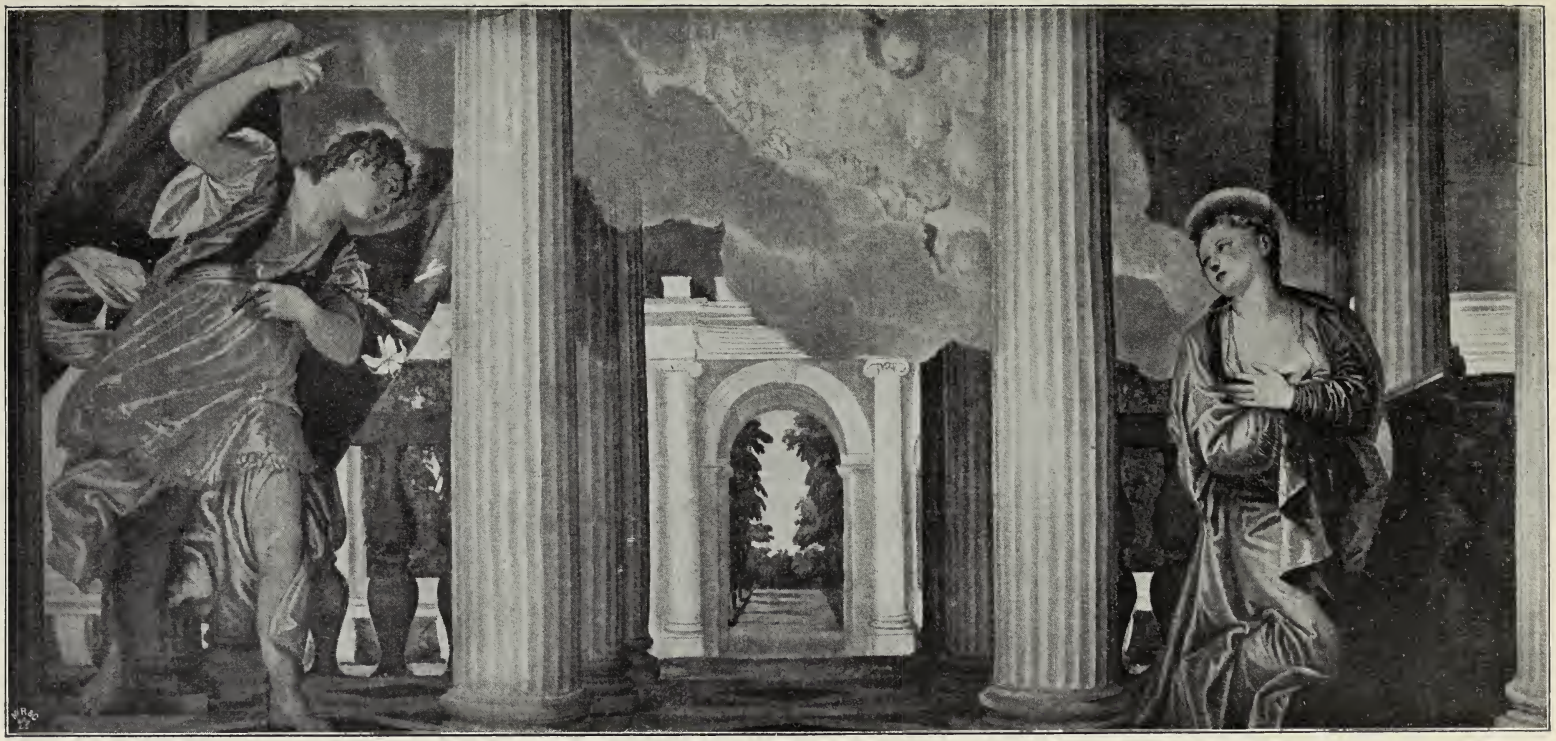

Abb. 11. Die Verkündigung. Florenz. Uffizien.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

von mehr als ein Dutzend Münchener Werken noch zwei, von der großen Zahl der Dogenpalaſt-Malereien in Venedig etwa ſechs bis acht als zuverläſſig echt, während das übrige der Schule zugeſchrieben wird. In Madrid, Wien und den italieniſchen Galerien iſt's gerade ſo, und nicht ſelten wird man bei der Nachprüfung zum Widerſpruch gegen einzelnes Abſprechen gedrängt. Der Dresdener Daniel Barbaro z. B. iſt nach meiner, Wörmann beipflichtenden Anſicht Veroneſe wieder zuzuſchreiben, da die ausgezeichnete Behandlung der Hand auf den Meiſter ſelbſt weiſt, wenn auch das Bildnis ſonſt nicht ſehr bedeutend iſt. Je mehr aber aus dem Wuſt des Ungleichwertigen die beſten Schöpfungen des Künſtlers zuſammenrücken, um ſo anziehender und berückender wird ſeine Phyſiognomie, — wir erkennen in dieſem Schützling von Tizian, Sanſovino und Sanmichele, dem Freunde von Palladio, Aleſſandro Vittoria und den vornehmſten Ariſtokraten, wie der Barbari, Piſani, Contarini eine jener begnadeten Exiſtenzen, die in ſchmetterlingshaftem Gaukeln durchs Leben mühelos ein beſtechendes Werk nach dem anderen ſchaffen und höchſte Anmut mit jener glücklichen Oberflächlichkeit verbinden, die den Schöpfer vor Qual und Sorgen ſchützt und allezeit ein unſterbliches Echo bei der Menſchheit gefunden hat. Er beſaß dasſelbe gottgeſegnete Naturell wie vor ihm Raffael und nach ihm Mozart, und auch er war in leichter Vollkommenheit ein heiterer Liebling der Grazien und Muſen. Dazu war er weltklug, denn er ſchrieb keine Briefe, und nur ein einziger iſt durch Zufall erhalten und bei Guhl abgedruckt. Er wußte auch, warum er nicht ſchrieb und gegen die Welt zurückhaltend war. Aus einem Inquiſitionsprotokoll von 1573, auf das noch zurückzukommen iſt, geht nämlich unzweideutig hervor, daß Veroneſe ziemlich ungebildet und geiſtig unbehilflich war. Die Muſe hatte ihre Gaben bloß auf ſein Auge und ſeine Hände beſchränkt. Das macht es vielleicht auch erklärlich, warum der ſcharfſichtige und ſo eiferſüchtige Tizian dieſem aus Inſtinkt zurückhaltenden Kollegen wohlgeſinnt war und ihn förderte, — er fürchtete dieſen befangenen Kopf nicht. Was man ſonſt von Veroneſe weiß, nimmt für ihn ein: er war brav, ehrlich, freimütig, von ſtarkem Familienſinn, ſparſam, beſcheiden, warm, ritterlich. Unter den anſpruchsvollen, eiferſüchtigen und vielfach tückiſchen Künſtlern des ſchon etwas verſumpften Venedig von 1550 bis 1590 iſt er ſicher die erfreulichſte Geſtalt . . .

Paolo Caliari, von ſeinem Geburtsort il Veroneſe genannt, iſt 1528 zu Verona, als fünfter Sprößling von acht, dem Bildhauer oder Steinmetzen Gabriele Caliari geboren. Seine Jugend iſt datenlos. Frühe Gabe offenbarend ſoll er das väterliche Handwerk bei Giovanni Careto erlernt haben und zwar mit überraſchendem Erfolg. Sein Oheim mütterlicher Seite war der geſchickte Maler Antonio Badile, und dieſer iſt vielleicht Urſache geweſen, daß ſich beim Knaben bald Malerſinn regt und er nach augenſcheinlichen Beweiſen einer ſtärkeren maleriſchen Begabung zu ihm in die Lehre kommt. Er wird urkundlich in den Veroneſer Stadtliſten von 1541 als Schüler im Hauſe ſeines damals anſcheinend unbeweibten Oheims angeführt. Von der Überlieferung iſt verbreitet, daß er u. A. alle Stiche von Dürer, deren er habhaft werden konnte, nachgezeichnet haben ſoll. Das iſt außer der Schöpfung von zwei Frühwerken vor ſeiner erſten Wanderung alles, was man weiß, und beweiſt eine ganz programmmäßige Malerjugend. Daraus, daß Paolo einer Künſtlerfamilie entſtammt, Vater und Oheim thätig waren, und ſein Nachbildungstrieb ſich früh regte, — daß er ſchon nach Sproſſen des erſten Bartwuchſes in ſeiner Vaterſtadt eine ſehr bemerkte Künſtlererſcheinung wurde — und wie über ſeinem geſamten Werk ſpäterhin — ſo noch reiner über den erſten ein Hauch unſagbar friſcher Jugend liegt, dürfen wir mit Recht ſchließen, daß das Leben im Elternhaus wie beim Oheim, deſſen Lieblingsneffe der angehende Kollege natürlich war, herzlich und warm geweſen iſt. Er muß eine goldene Jugend verlebt haben. Weſſen Kindheit gedrückt, freudlos, voll unerfüllten Sehnens iſt, dem iſt der Blütenſtaub von der Seele fürs ganze Leben geſtreift, — Veroneſe aber hat ihn bis an ſein Ende als Arom ſeiner Kunſt behalten. — Der empfängliche Knabe muß auch früh von ſeiner Umgebung geiſtig angeregt ſein und ſeiner Phantaſie durch ſtarke Eindrücke von außen jene Schwungkraft erworben haben und jenen Reichtum an Vorſtellungen, die ihm ſeine mangelhafte Geiſteserziehung nicht geben

Abb. 12. Christus und die Ehebrecherin. München.

Abb. 13. Die heilige Familie mit der heiligen Thereſe und der heiligen Katharina. Brüſſel.

konnte. Dieſe Eindrücke wird Verona ſelbſt verurſacht haben. Anſelm Feuerbach hat in ſeinem „Vermächtnis“ eine reizende Skizze im Telegrammſtil gegeben, aus der Verona uns mit ſeiner Stimmung entgegentritt:

„Jetzt Verona; Frauen mit ſchwarzen Schleiern, römiſches Theater. Die Etſch, ein wildes gelbes Waſſer, wälzt ſich mitten durch die Stadt. Der Platz dei Signori, eine ſtille trauernde Pracht, dabei heimlich und klein wie ein Zimmer.“

Mit drei Dutzend Worten läßt ſich der Vergangenheitshauch über einem traumhaften Ort gar nicht köſtlicher beſchreiben. Verona iſt eine ſehr alte, maleriſche Stadt mit intereſſanter Geſchichte; einer Amphitheaterruine aus der antiken Zeit und Hausfaſſadenmalereien. Zudem war das Kunſtleben reich

Abb. 14. Kreuzabnahme. Paris. Louvre.

und von Bedeutung, und Künſtler wie Domenico Bruſaſorzi, Antonio Badile, Tullio Indıa, Paolo Farinato, Liberale da Verona, Bonifazio Veroneſe, Girolamo da Libri, Cavazzola, Francesco Morone ſtanden in ihren Werken zum Teil auf einer Höhe, die den provinziellen Wirkungskreis überragten. Über den Jüngeren von ihnen liegt der Farbenduft von Venedig, deſſen Schöpfungen als die örtlich nächſten ihnen vorbildlich waren. Sogar ein Prachtſtück der Lagunenkunſt, Tizians Himmelfahrt Mariä, befand ſich ſeit Mitte der 1530er Jahre im Veroneſer Dom. Zu dieſem ſtarken maleriſchen Eindruck von der Heimat kam der hochpoetiſche der Überlieferung, und der iſt vielleicht für den Knaben Paolo noch wichtiger geworden. Die dynaſtiſchen Kämpfe der Scaliger mochten ihm als Stadtgeſchichte ebenſo eingepaukt ſein, wie das Andenken großer Söhne von Verona, z. B. des Litteraturarchitekten Vitruv, des Dichters Catull, des Geſchichtsſchreibers Cornelius Nepos. Noch ſtärker aber müſſen auf ihn jene Lokalſagen und Erzählungen gewirkt haben, die in Verona überall umliefen. Wie die eben genannten drei Söhne der Stadt im Altertum die bedeutende litterariſche Darſtellung gemeinſam haben, ſtanden auch die Veroneſer im allgemeinen ſeit alter Zeit im feſt begründeten Ruf, „faſt alle herrliche Erzähler zu ſein“. Von den beiden berühmten Liebesthemen des italieniſchen Mittelalters, „Franceſca von Rimini und Paolo,“ ſowie „Romeo und Julia“ ſtammt das letztere aus Verona und wurde 1524 von dem venetianiſchen Reiterhauptmann Luigi da Porto niedergeſchrieben; nach ſeiner

Angabe hat er die wunderſame Geſchichte, die Shakeſpeare durch ſein Drama ſeitdem in alle Welt trug, 1510 mitten in den gefährlichen Kriegswirren mit Maximilian von einem veroneſiſchen Bogenſchützen gehört, den er wegen ſeiner nationalen Erzählungskunſt zur Kurzweil für ſich ſtets in ſeiner Nähe hielt. — Mag die liebliche Anmut und der Malerſinn Veroneſes von der äußeren Erſcheinung der Heimat und ihrer farbenfrohen Künſtlerſchule geweckt ſein, — die unerſchöpfliche Phantaſie mit ihren leichten, graziöſen, herrlichen Geſtalten, das Bedürfnis nach prunkendem Schmuck und breiter wie bunter Darſtellung, die bewundernswerte Kunſt einer feſſelnden und ſtets belebten Gruppierung ſind ſein eigentliches Heimaterbe. Giorgione, Tizian, Palma ſind ſubjektive Lyriker, die ihre Empfindung über die Dinge der Außenwelt in ſchwelgenden Farben wiederklingen laſſen, — Veroneſe iſt vollkommener Epiker, — er iſt einer der „herrlichen Veroneſer Erzähler," — nur daß ihm ſtatt des Wortes und der Schrift zufällig die Malerei das natürliche Ausdrucksmittel ward. In dieſer intimen Beziehung zur geiſtigen Atmoſphäre der Heimat liegt der Angelpunkt für das ganze Leben Veroneſes. Das nichtsſagende Bild von Veroneſes unbekannter Jugend kriegt jetzt auch Charakter, — ein nicht lärmender und gern allein bleibender Knabe ſpielt im Elternhaus mit den Geſchwiſtern und lauſcht mit klugem Köpfchen auf die Geſchichten der Mutter oder älterer Anverwandter, er zeichnet und tuſcht, er lernt hernach mit Rieſenfortſchritten beim Onkel Antonio, der vielleicht auch voll Schnurren ſteckte, — immer aber denkt er mit weit offenen Augen an die ſchönſten Geſchichten und figurenreiche Vorgänge. Der Stil eines Menſchen wurzelt ja, ſoviel Erziehung und Schickſale auch daran herumbilden, in den Märchentagen der Kindheit. Allmählich iſt denn aus dem Knaben ein Jüngling geworden, deſſen Zukunft man viel zutraut, er kriegt ein paar Aufträge und läßt unter ſeiner Leitung bei den Beſtellern oder Käufern einige Madonnenbilder mit dem ſtolzen Selbſtgefühl eines ſpaniſchen Granden aufhängen, — man hat ja ſeine ſichere Anweiſung auf die Zukunft in der Taſche. Eines Tags meldet ſich dieſe Zukunft. Der kunſtſinnige Kardinal Hercules von Gonzaga, älteſter Sohn des Mark-

Abb. 15. Studie zu einem Heiligen. Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Abb. 16. Heilige Familie. Paris. Louvre.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

grafen von Mantua (Giovanni Federigo II.), lernt die Erſtlingswerke Paolos, welche in S. Fermo und S. Bernardino zu Verona hingen, kennen und, da er ohnehin Veroneſer Künſtler beſchäftigt, zieht er auch den jungen Caliari heran. Der wandert jetzt nach Mantua und ſoll dort im Dom gemalt und alle ſeine Nebenbuhler übertroffen haben. Das ſtimmt aber nicht, denn weder im Dom noch ſonſtwo befinden ſich Arbeiten des jugendlichen Veroneſen; er hat alſo entweder Tafeln gemalt oder die Verbindung mit dem Kardinal hat ſich bald zerſchlagen, — jedenfalls bleibt er nicht lange bei den Gonzagas. Wenn er jetzt vielleicht auch keine Dukaten und keinen jungen Ruhm nach Hauſe mitbrachte, ſo doch die Erfahrung von ſeinem erſten Ausflug und die Erinnerung an Mantegnas Werke ſowie die dekorativen Malereien des Giulio Romano im Palazzo del Te. In der Heimat aber kommt er jetzt bald in Blüte. Er ſoll zunächſt die Caſa Contarini daſelbſt mit monumentalen Malereien geſchmückt haben, und dann ſind zwei größere Schöpfungen von 1551 in der Nähe von Caſtelfranco beglaubigt. Die eine davon ſind die mythologiſch-hiſtoriſchen Fresken in der Villa Soranzo, die in kümmerlichen Reſten und auf Leinwand gezogen, ſich noch jetzt teils in Caſtelfranco, teils in England befinden ſollen. In gleicher Weiſe und mit verwandten Themen ſchmückte er dann die Villa Fanzolo. Es ſind Aufträge für einen jungen Anfänger, bei denen es dem Beſteller

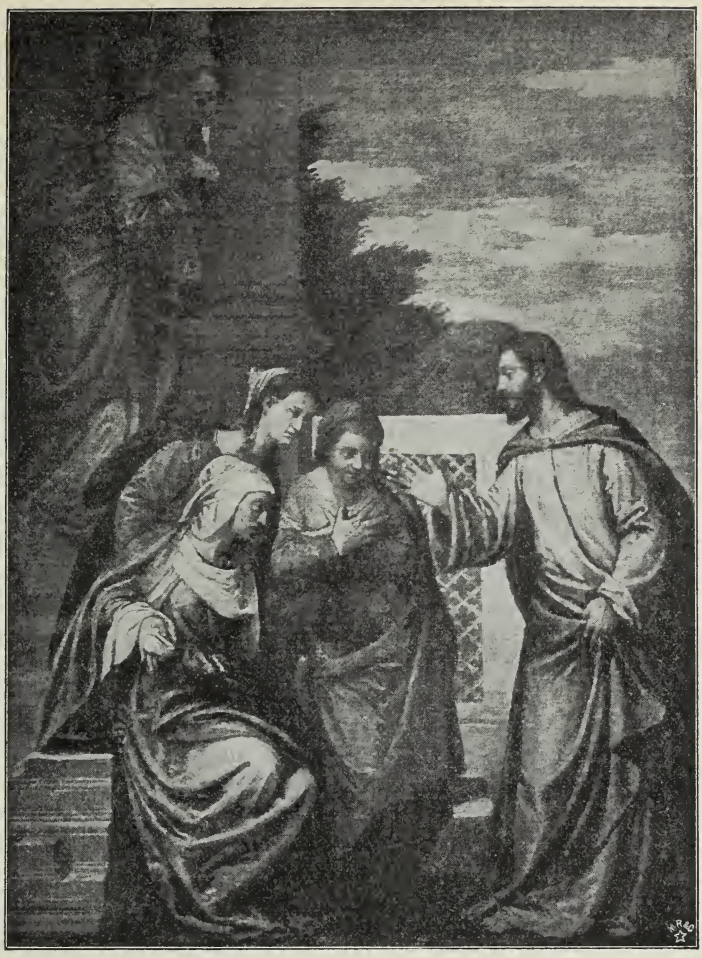

Abb. 17. Jeſus nimmt Abſchied von ſeiner Mutter. Florenz. Palazzo Pitti.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

mehr auf dekorative Wirkung als auf Kunſt ankam, und ſie zeigen den jungen Maler denn auch trotz alles unleugbaren Geſchicks noch ganz im Fahrwaſſer ſeiner Vorbilder in der Heimat, und zwar Badiles wie Cavazzolas, der ihn eine Zeitlang erheblich beeinflußte. Bei dieſen Arbeiten wird als Freund und Gehilfe Paolos der vielfach mit ihm verknüpfte Zelotti genannt. Dieſer äußerſt talentvolle, als ſchüchtern und weltunläufig wohl ohne Grund geſchilderte Künſtler ſoll Mitlehrling des um mehrere Jahre älteren Veroneſe bei Badile geweſen ſein. Jedenfalls iſt ſein Stil trotz größerer Weichheit dem des Freundes ſo verwandt, daß namentlich in Venedig viele ſeiner Arbeiten dieſem bisher zugeſchrieben ſind. Eine Anekdote berichtet, daß vor Veroneſes Überſiedelung nach Venedig Todfeindſchaft zwiſchen den Freunden ausgebrochen ſei. Zelotti ſoll aus Neid gegen den Erfolg des jungen Meiſters dieſen überall verleumdet haben, bis er von dem Geſchmähten dann in Verona auf offener Straße geſtellt wurde. Als Zelotti auf die Vorhaltungen Veroneſes mit Schimpfworten antwortete, ſoll dieſer voll Jugendhitze den Degen gezogen und auf den Freund losgegangen ſein. Die Furcht vor Strafe wäre dann die wahre Urſache zu einem Entweichen des Beleidigten nach Venedig geweſen. Das iſt ſehr wahrſcheinlich müßige Erfindung. Denn die beiden jungen Künſtler haben ſpäter noch wiederholt zuſammengearbeitet, als Caliari in ſeinem

jüngeren Bruder Benedetto, ſeinem Architekturmaler und Perſpektiviker, wahrſcheinlich ſchon lange eine brauchbare Hilfskraft beſaß. Zog er Zelotti trotzdem heran, ſo deutet das auf eine ungetrübte Freundſchaft zwiſchen beiden, die gemeinſam hochgekommen waren. — Anfang der fünfziger Jahre waren dieſe Früharbeiten in Soranzo und Fanzolo beendigt. Veroneſe mochte fühlen, daß es jetzt Zeit ſei, eine größere Bühne zu betreten, wo er ſeine Kraft erfolgreicher als in der Provinz bethätigen konnte, — das Genie und das ſtarke Talent hat ja immer den geheimen Drang zur Eroberung einer führenden Stellung in ſeinem Beruf und nur wenige vermögen ihn zu unterdrücken. 1555, in ſeinem ſiebenundzwanzigſten Lebensjahr, zog Veroneſe nach Venedig, das er fortab nur vorübergehend verlaſſen ſollte, und ſtieg dort in mehr als dreißigjähriger Wirkſamkeit leicht und lächelnd zu glänzender Höhe auf. — — —

Veroneſe betrat die Lagunenſtadt zur Zeit des äußerlich glänzendſten Aufſchwungs. Koloſſale Reichtümer waren angehäuft, der Sinn für Ceremonie durch eingedrungene ſpaniſche Sitten noch geſteigert, das Kunſtintereſſe durch Tizians Weltruf ſowie ſeine und ſeiner Zeitgenoſſen Werke in früher nicht gekannter Weiſe entfeſſelt und für Kirchen und Kapellen, wie Paläſte, zur größten Opferwilligkeit entflammt. Das Gefallen an Farben, koſtbaren und ſchönen Stoffen, kunſtgewerblichen Gegenſtänden, an den glänzendſten Feſten, an frohſinnigſtem Lebensgenuß wuchs von Jahrzehnt zu Jahrzehnt und hatte jene liebenswürdige Üppigkeit im Gefolge, die noch nicht laſterhaft iſt und deshalb einen verführeriſchen Schimmer über ihre Jünger gießt. Das venetianiſche Leben war ein einziger ſonniger Feſttag, an dem kein Mißton in die aufjubelnde Seele hineinklingt. Es gab große Patrizierklubs, wie die Compagni della Calza, welche es als unermüdlich betriebene Aufgabe betrachteten, wahre Wunderfeſte zu veranſtalten und das Vergnügen zu einer Art von Kunſt zu erheben. Selbſt in die kirchlichen Ceremonien griffen ſie mit der Bereicherung und künſtleriſchen Erhöhung der Handlungen ein. Das Theater entwickelte ſich rapide, — neben die derbe Volkskomödie traten die ſceniſchen Spiele der Vornehmen, die Poſſe auf, zu denen die Muſik in immer innigerer Verührung ſich geſellte, — und Tintoretto, Vaſari, Zuccari, Palladio, Sanſovino bauten Spielhäuſer und malten ſie aus. Zu lebensfriſch aber war dieſer Menſchenſchlag, als daß die Üppigkeit die Schätzung der edlen Lebenszierden untergraben hätte. Die Gelehrſamkeit wurde gepflegt und ſo geachtet, daß der Doktortitel dem Nobile einen Ehrenſitz im Rat und andere Auszeichnungen verſchaffte. Nicht minder reich entfaltete ſich die Kunſtpoeſie im Stile Petrarcas, und der kurz zuvor verſtorbene Kardinal Bembo, der ſich die poetiſchen Sporen in ſeiner Jugend am Hofe der lebensfrohen Königin Catharina Cornaro zu Aſolo erworben, war hier das Haupt der Navageri, Caſtaldi, Veniero, Molino, Zane, Capello und anderer geweſen, zu denen ſich dichtende Frauen wie die Gasgare Stampa geſellten. Freilich war dieſe Kunſtdichtung geſpreizt und leer, aber ſie war bei den Vornehmen gerade wegen ihrer konventionellen Art beliebt. Von ſtärkerer Individualität war nur der freche Witzling Aretino mit ſeinen Komödien. Aber die Leute verſtanden einen ſchönen Schein um ſich zu verbreiten. Sie, Sanſovino, der geiſtvolle Dialogdichter Sperone Speroni, Bernardo Taſſo bildeten mit Gelehrten gerade wie die Maler ſogenannte Akademien, tafelten oft bei irgend einem von ihnen, einem reichen Patrizier oder ergingen ſich in hochtönenden Geſprächen in den herrlichen Gärten der Inſel Murano, „wo Roſen und Lorbeer bedeutungsvoll wuchſen“. Trotzdem aber die offizielle Litteratur erſtarrt und formelhaft war, iſt die venetianiſche Poeſie dieſer Zeit nicht belanglos: ihr Beſtes lebte in der Volksdichtung der Erzähler an der Riva, in jenen reizenden Novellen, die, wenn auch entſtellt und verändert, noch nach zweihundert Jahren lebendig waren und in einer kleinen Auswahl durch Gaudy uns überliefert ſind. Das niedere Volk dichtete und ſang dazu heiter ſeine Ritornelle, denn es war ſorgenlos und daſeinsfroh, wie kaum jemals eine Epoche es gekannt hat.

Am bunteſten indeſſen gruppierte ſich die Künſtlergenoſſenſchaft, in deren Wirken das Höchſte lag, was dies Jahrhundert von Venedigs Blüte hervorgebracht. Tizian war das unbeſtrittene Haupt, neben dem die Architekten Sammichele, Sanſovino, der Bildhauer Aleſſandro Vittoria, von den Ma-

lern Paris Bordone, der gerade hoch kommende Tintoretto, Orazio Vecelli, der zweite und dritte Bonifacio in erſter Linie das Feld beherrſchten. Nach dem venetianiſchen Zunftſyſtem der Malerkaſte zugehörig und vor Geſetz und Herkommen der „vielgeliebte Bruder und Kollege“ jedes Anſtreichers, genoſſen dieſe Künſtler in Wirklichkeit ein hohes Anſehen, und die ſonſt ſo eiſerne und eiferſüchtig auf ihr Anſehen bedachte Signorie verhätſchelte ſie und ließ ſich von

Abb. 18. Krönung der Maria. Venedig. S. Sebaſtian.

Tizian Unglaubliches gefallen, — ſein Weltruf, ſeine Freundſchaften mit Karl V und Philipp II, mit vielen oberitaliſchen Fürſten imponierten ihr nicht weniger wie ſeine Kunſt. Auch dieſe Künſtler hatten, wie

Abb. 19. Das Kreuz von Heiligen und Engeln umgeben. Tuſchzeichnung. Mailand.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

uns Molmenti, deſſen prächtiger Schilderung wir hier folgen, überliefert hat, ihre Cirkel, und die Gelage in Tizians reizendem Hauſe in der Straße bei Biri, von deſſen Loggia man die Friauler Berge erblicken konnte, hatten ihren Ruf. Wenn Camillo, Priscianeſe, Sanſovino, Aretino, Zuccati, der Geſchichtsſchreiber Jacopo Nardi, denen ſich oft ſchöne Frauen wie Paola Sanſovino, Giulia di Ponte zugeſellten,

hier zuſammenkamen, dann wandelten ſie in erhabenen Geſprächen durch den reizenden Garten oder kritiſierten die eigenen wie die geſammelten Werke des Meiſters in dem reich geſchmückten Hauſe. Wenn der Abend aber kam, dann ergötzten ſie ſich vom reich gedeckten Tiſch hinweg an dem Treiben der Gondeln draußen und dem Geſang des liederreichen Volks, und bald erklang auch wohl von einem der Teilnehmer die kunſtvoll geſpielte Laute. Auch die jugendholde Irene von Spilimberg, welche bis zu ihrem Tode, 1540, das Herz des alternden Tizians entzündet haben ſoll, hatte dieſem Kreiſe angehört. Die jüngeren Künſtler ſchloſſen ſich in anderen ausgelaſſenen Kreiſen zuſammen, in denen Aretino vielfach Vergnügungsrat war und ſeine verrufenen Schweſtern oder die überaus ſchöne Hetäre Veronica Franco mit gleich ſittenloſen Genoſſinnen das weibliche Element vertraten. In dieſer ausgelaſſenen, tollen Welt, die lachend und mehr aus Thorheit als ſchlechtem Inſtinkt ſündigte, war Aretino eine der bezeichnendſten Geſtalten für die naive Zeitmoral und Anhänger des Böſen aus Überzeugung. Genial und zugleich verderbt bis ins Mark, beſtritt er ſein wildes Leben mittels eines Erpreſſungsſyſtems, das einzig in dieſem Umfang geblieben iſt. Der Kaiſer, der König von Frankreich, die Päpſte, Kardinäle, alle Fürſten von Italien, die Staatsmänner, Gelehrten, Künſtler von Ruf beteiligten ſich durch Gehälter, Geſchenke, Ehrenketten an ſeiner Erhaltung und ſchrieben ihm gnädige Briefe, weil ſie vor ſeinem zermalmenden Witz und ſeinen ſchonungsloſen Pasquillen zitterten, in denen er ſtille Verachtung ſeiner ſchamloſen Forderungen rächte. Da er in Venedig nicht erreichbar war und ſich wohl hütete, etwas Venetianiſches anzutaſten, war das ſonſt in Italien nicht fremde Beiſeiteſchaffen einer läſtigen Perſon ausgeſchloſſen. Dieſes Scheuſal Aretino, ſein Freund Tizian, Sanſovino beherrſchten

Abb. 20. Drei Heilige. Handzeichnung. Mailand. Ambroſiana.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

1555 als Triumvirat unter dem Namen einer Akademie die Kunſtverhältniſſe der Lagunenſtadt, welche in allen ihren Wundern an Farbe und Form und ihren tauſend Reizen eines unendlich bewegten, vielartigen, feſſelnden Lebens dem Thatſachenſinn des jungen Veroneſe zunächſt wie ein dröhnender Orcheſterrauſch vorgekommen ſein muß. Das war eine Welt, die rein künſtleriſch das Herz jeder friſchen jungen Kraft erzittern machen mußte vor Schöpfungsluſt.

Aber hier hoch zu kommen, war ein Kunſtſtück. Tizian war eiferſüchtig, Sanſovino that nur, was ſein Freund wollte, und die anderen Maler begrüßten einen Nebenbuhler gewiß nicht mit Freude. War doch ſchon 1506 Albrecht Dürer ſehr ernſt gewarnt worden, bei irgend einem Maler der Stadt zu ſpeiſen; und Benvenuto Cellini erzählt in ſeiner Selbſtbiographie, wie er bei Florenz durch einen Kaplan vergiftet ſei, an deſſen Bruder er eine kleine Pachtforderung hatte, und wie der Kaplan ſich dann öffentlich ſeines Streichs gerühmt habe. An überflüſſigem Gemüt litt die Zeit der Renaiſſance gerade nicht. Es gelang Veroneſe trotzdem ſchnell durchzudringen, nachdem er Erfolg mit einem ſofort in Auftrag erhaltenen Werk gehabt. Der in allen Sätteln gerechte Tizian hat ihn vielleicht zu Anfang ſeiner Geiſtesbeſchaffenheit wegen noch nicht recht ernſt genommen. Dazu war Paolo angenehm, geſchmackvoll gekleidet, zurückhaltend, beſcheiden, und dann ſoll er eine feine Art des Urteils über die Kollegen gehabt haben. Künſtler bedürfen des Zurufs, um die Begeiſterung friſch zu erhalten, — ſie ſind deshalb für Lob empfänglich und werden ſchwach, wenn dies Lob das trifft und Intereſſe für das verrät, was ſie gelobt wiſſen wollen. Veroneſe verſtand, wie es ſcheint, dieſen Punkt in fremden Werken zu finden, und er gewann damit alle für ſich. — Dieſer erſte Auftrag, der Veroneſes Glück machen ſollte, kam ihm, kaum daß er ſeine Empfehlungen abgegeben, von einem Landsmann, dem Prior Bernardo Torlioni vom Kloſter S. Sebaſtian. Er ſollte zunächſt nur die Sakriſteidecke der Kloſterkirche, die vor kurzem neu aufgebaut war, mit einigen Bildern ſchmücken, aber der Ausfall dieſer Arbeit, welche eine „Krönung Marias“ mit frühreifer Vollendung darſtellte, zog weitere Aufgaben nach ſich, und ſo brachte Veroneſe im ganzen die erſten zehn venetianiſchen Jahre im Kloſter S. Sebaſtian zu, — wie ſein letztes Jahrzehnt andererſeits hauptſächlich dem Dogenpalaſt gewidmet war. So ſchuf er denn nach der ſchönen Krönung, die im ganzen noch unter Tizians Einfluß ſteht, dabei aber auch noch Anklänge an Cavazzola aufweiſt, in der Sakriſtei ſogleich an der Decke der Hauptkirche in mehreren Bildern die „Geſchichte von Eſther“, der ſchönen Nichte des Kämmerers Mardochai, die vor Ahasver geführt und von ihm dann zur Königin erhoben wird, und dazu den Triumph des Mardochai, wobei Antonio Faſolo geholfen haben ſoll. Dies prachtvolle Werk, deſſen Motive, wie überall bei Veroneſe, auch in Ölgemälden (Abb. 22, 23, 24) außerdem vorhanden ſind, ſchlug durch; kaum waren die Gerüſte entfernt und das Ganze ſichtbar, ſo kamen die ehrwürdigen Väter von S. Sebaſtian mit weiteren Aufträgen, andere Klöſter- und Kirchenvorſteher machten gleiche Wünſche geltend; in dieſer Kirche von S. Sebaſtian aber drängte ſich hoch und niedrig: Nobile und Proletarier weidete ſich ſtaunend an dieſem Wunder von herrlicher Malerei, verſtändlicher Klarheit, Lieblichkeit und Adel der Erzählung, die nicht mehr und nicht weniger ſchilderte als das ſchöne Venedig ſelbſt. Das packte durch ſeine neue und damals noch ganz unbegreifliche Weiſe. Hier ſah man in täuſchender Plaſtik bekannte Innenarchitekturen, hier ſah man Senatoren, Patrizier, Gelehrte, den Dogen in ihren wohlbekannten Gewändern von Sammet, Hermelin, Brokat und Seide mit der gewohnten ſtolzen Würde ſitzen und reden, — hier ſah man auf dem beſten Bild eine wunderbar ſchöne Frau in tiefſter Bangigkeit von zwei freundlich zuſprechenden Dienerinnen vor Ahasver geführt, der ideales Konterfei irgend eines thronenden Dogen war. Das Volk verſtand es, wenn ihm Eſther und Ahasver wohl auch fremde Namen waren, — es konnte ſich den Vorgang in ſeiner naiven Weiſe als eine Gerichtsſitzung oder ſonſt etwas deuten, — es war nichts Fremdes darin wie in Tizians Farbenmyſtik, welche genießbar nur den feingebildeten Sinnen ſein konnte. Dieſen vornehmen Sinnen aber wurde ihrerſeits dabei wiederum geſchmeichelt durch das treue Bild vom eigenen Leben, durch die elegante und beſtechende Kunſt und die

Abb. 21. Kreuzerhöhung. Florenz. Uffizien. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Freude am Gegenſtändlichen darin, die venetianiſch in jedem Nerv war. Zu dieſen äußeren Eindrücken kamen dann noch zwei

ten, die Veroneſe ſein Leben lang als eine Galerie herzbezwingender Schönheiten geſchaffen hat, wie in ſolchem Umfang und

Abb. 22. Esther vor Ahasver. Florenz. Uffizien.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

mächtige Glieder, deren Wirkung vielleicht die tiefſte und ausſchlaggebende war. Von jener Reihe ganz individueller Frauengeſtal-

mit ſolch einem ſicheren Griff ſich kein zweiter Künſtler des Gleichen rühmen kann, war in dieſer Eſther die erſte gegeben.

Abb. 23. Eſther. Galerie Czartoryski.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Feuerbach, der ſelbſt ein Fühler für raſſige Frauenſchönheiten war, ſagt in ſeinem Vermächtnis von dieſer gewichtigen Seite in Veroneſes Kunſt:

„Man nehme jeden beliebigen Frauenkopf aus dem Bilde heraus und man wird ſtaunen über die Formvollendung und ſeelenvolle Schönheit desſelben. Es ſind nie Loretten, ſondern ſtets Frauen im edelſten Sinne.

Ich kenne keinen Maler, dem es vergönnt geweſen wäre, aus nächſter Umgebung den Extrakt ſeiner Zeit zum vollendeten Typus zu geſtalten, wie Veroneſe."

Die venetianiſchen Frauen waren die ſchönſten von ganz Italien, die haremsartige Abgeſchloſſenheit der Vornehmeren verſtärkte den Nimbus um ihre Schönheit und ihr Daſein, und die S. Markus-Männer waren ſinnlicher als irgend ein italiſcher Volksſtamm. Hier, wo Jünglingsverwegenheit und äußere Manneswürde außerordentlich hoch geſchätzt wurde, war ſüße Frauenſchönheit Genie und erhabenſte Tugend, und der Maler, welcher durch eine glückliche Darſtellung dieſer Art alle Männerherzen ſchneller ſchlagen ließ, hatte im Augenblick ſeine Gemeinde. Und dieſe erſte der veroneſiſchen Frauengeſtalten ſcheint mir dazu in vieler Hinſicht die glücklichſte und am meiſten zur Propaganda für den Künſtler geeignete, denn in ihr miſcht ſich der tiefe Blick jugendlicher Kunſt in die Natur ſeltſam mit dem Raffinement einer virtuoſen Zeit. Der Reichtum der kaum vom Mieder gebändigten Formen in koſtbaren Gewändern, die königliche Erſcheinung, die Vollkommenheit des reizenden Geſichts mit ſeinen zierlichen, aber nicht kleinlichen Partien iſt von der Art, wie ſie von jungen Männern bewundert wird. Der Vorgang aber, die zitternde und halb bewußtloſe Bangigkeit der von den Dienerinnen geſtützten und aufgemunterten Jungfrau ver-

rät jene liebliche Seelenreinheit, die reifere Männer an den Frauen beſonders lieben und für die erſt ſie das feine Wertverſtändnis haben. Veroneſe hatte mit dieſer Figur alle Kreiſe und alle Lebensalter der ſchönheitſeligen Markusſöhne gewonnen. — Ein zweiter wichtiger Punkt war dazu die eigentümliche weltliche Auffaſſung des bibliſchen Themas in dieſer kirchlichen Darſtellung, die wohl ganz unbemerkt den genius loci nicht minder fein traf. Der Venetianer war ebenſo tief fromm als weltlich wild, was er reinlich zu ſcheiden wußte. Heute feierte er das tollſte Bacchanal und beging ſkrupellos die liederlichſten Streiche, morgen bereute er knirſchend am Beichtſtuhl ſeine Sündhaftigkeit. Er war ein großes Kind, das ebenſo befangen als weltſichtig war, an welchem Zwittercharakter ſeine engen Beziehungen zum Orient und ſeine Berührungen mit dem Mohammedanismus Schuld trugen. Der gute Kern in ihm erhielt ſeine Frömmigkeit, weil er ſich wohl bewußt war, daß ihm viel vergeben werden mußte. Aber er machte ſich die Sache bequem. Wie ihm Heirat und Liebe zwei heterogene Dinge waren, ſo auch Kirchenceremonien und Glauben, Prieſter und Frömmigkeit. Das Feſtgepränge an heiligen Tagen gehörte nur ſeinem äußerlichen Vergnügen an, die Hierarchie unterdrückte er mit eiſerner Hand, damit ſie ihm nicht ein unbequemer Störenfried wurde. Dieſer Kindskopf wurde deshalb ſo wenig eigentlich frivol, als er bigott wurde, und wenn er in ernſter Stunde in ſich gegangen und ſich mit ſeinem Gott verſöhnt hatte, dann feierte er die Fürbitte ſeines Specialheiligen in ſeiner Ortsmanier hernach mit Walzermuſik und Gläſerklirren. Und hier traf Veroneſe gleichfalls mit ſeinem Stil und ſeiner Darſtellungswelt den richtigen Ton. Schon die Quattrocentiſten wie Cima und Carpaccio hatten mit größerem Realismus als das übrige Italien in ihren heiligen Geſchichten venetianiſches Leben dargeſtellt, aber doch noch ſtreng und voll kirchlicher Geſinnung. War ſchon das Eſtherthema mit ſeiner altteſtamentlichen Schilderung von polygamiſchen Deſpotenwonnen ein bedenklicher Gegenſtand für eine Kirchendecke, ſo vollends in dieſen Veroneſiſchen Auffaſſungen. Hier iſt nicht ein altteſtamentlicher oder kirchlicher Zug vorhanden, ſondern das Ganze nur ein ins Moderne übertragenes geſchichtliches Sittenſtück, in dem recht weltliche Gefühle zu Tage treten. Aber dies mixtum compositum im Kirchenraum: unten für Ohr und Naſe Bußpredigt und Weihrauch, — für das andächtig nach oben gerichtete Auge ein

Abb. 24. Eſther vor Ahasver. Paris. Louvre.

Erinnerungsſchmaus an alle Freuden der ſchönen Erde draußen, — das war der Zwiegeſang, der jedes echte Venetianerherz erquickte. Darum war Veroneſe der ge-

Seite enthalten, wenn auch nicht ſo durchdringend wie bei Tizian und Giorgione. Der Schauer großer Kunſtprobleme, das verzweifelt-ſehnſüchtige Verlangen, nie bis-

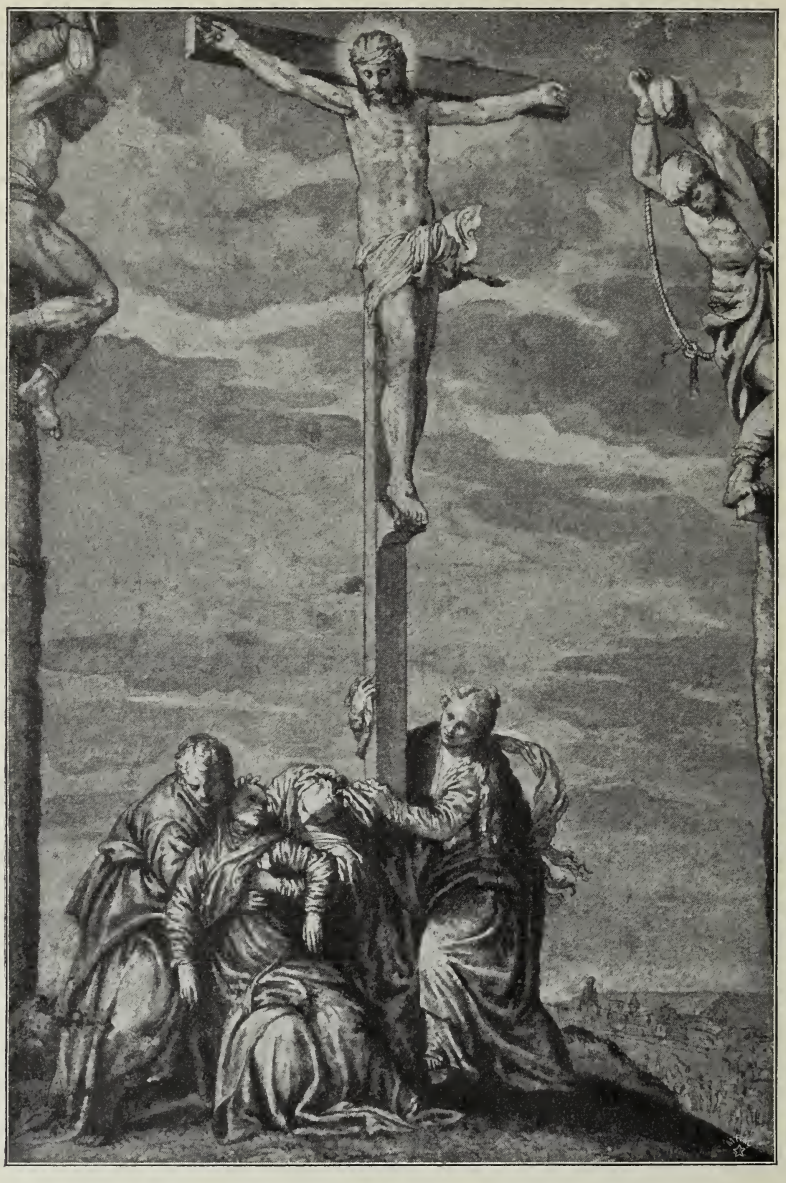

Abb. 25. Beweinung Chriſti. Handzeichnung. Mailand. Ambroſiana.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

ſuchteſte Kirchenmaler ſeiner Zeit, obgleich er nicht ein richtiges religiöſes Bild geſchaffen hat. — Das venetianiſche Parfüm des Cinquecento aber iſt in ſeiner Kunſt — und zwar ſchon in dieſen Frühmalereien ausgebildet — auch nach der maleriſchen

her Geſehenes an Schönheit und Herrlichkeit zu bilden, der Schöpfungsdrang einer leidenſchaftlichen Menſchenſeele oder wie man ſonſt metaphyſiſchen Trieb nach ſeiner individuellen Art näher bezeichnen mag, war ihm nicht gegeben. Das war auch nicht eigentlich venetia-

Abb. 26. Jesus und der Hauptmann von Kapernaum. München.

niſch, ſondern giorgioneſk, michelangeleſk, das war die Art Tizians. Als Maler iſt Veroneſe durchaus Virtuoſe. Michelangelo, Raffael, Correggio, Tizian haben für ihn gearbeitet; den ſpäteren in S. Sebaſtian an den perſpektiviſchen Kunſtſtücken ſehen, die er als Malerſcherze gemacht hat. Ein ſo täuſchend in offener Thür gemalter Jäger z. B. iſt

Abb. 27. Maria mit dem Kinde und Heiligen. Wien. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfſtängl in München.)

er hat von ihnen gelernt, ohne gerade im Einzelnen ihre Manier zu benutzen; er kann ſehr viel und ſchafft mit Leichtigkeit, weil ſeine Phantaſie mit Vorbildern angefüllt iſt und er techniſch alle Kniffe kennt. Man kann dies bei ſeinen Werken in Maſer und in Maſer zu ſehen, daß er von Fleiſch und Blut geſchienen haben muß, als die Farbe noch ohne Patina war. Weil er ganz ſicher iſt, baut er ſorglos und gern wie zufällig auf, als wenn er eine Momentphotographie hätte benutzen können. Die ſtrengere Floren-

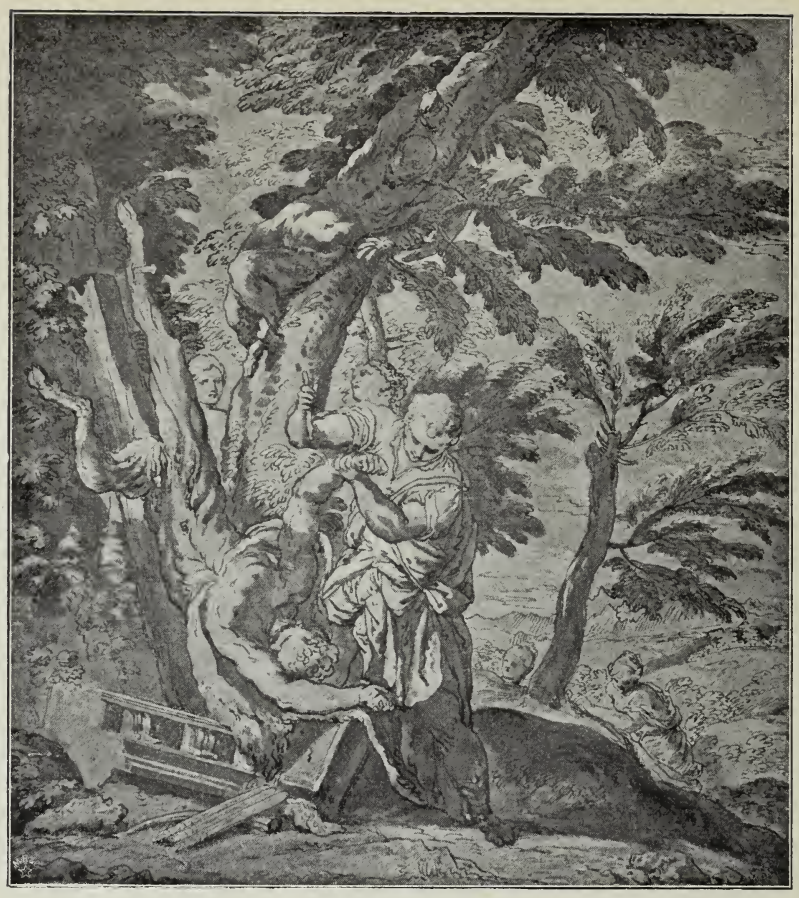

Abb. 28. Zwei Satyrn von Nymphen geſchunden. Handzeichnung. Dresden.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

tiner Kompoſitionsregel, die ſchon Tizian durchbrach, beachtet er ſelten, — er hat eben nichts Bedeutendes zu ſagen, ſondern will nur zwanglos nebeneinander erzählen, wie ſchön und farbenreich die Sache war; darum bevorzugt er auch die breiten Bilder von geringerer Höhe. Er modelliert ſeine Vordergrundfiguren meiſt gut, worin ſich ſeine einſtige Bildhauerlehre äußert, während er im Mittel- und Hintergrund mehr das koloriſtiſche Ineinandergehen bevorzugt, wie es bei den Venetianern vielfach zu finden iſt. Seine Zeichnung iſt lebendig, chic, oft überraſchend, haſtig, hängt mit der Vorliebe für augenblickliche Poſen zuſammen, iſt vielmals ſehr gut, oft aber auch nachläſſig, und man fühlt, daß es ihm nicht darauf ankommt. Nach den meiſtens packenden Gegenſtänden, die er, wie ſeine Menſchen, äußerlich auffaßt, aber ſtets in jedem Teil intereſſant, anmutig, mehr blendend als ergreifend behandelt, iſt ſeine Farbe das Schönſte. Gelb, Rot, Blau, Weiß kehren in allen Abſtufungen bei ihm wieder, — leicht, breit, durchſichtig aufgetragen wirken ſie doch ohne ſtarke Kontraſte und ohne tiefe Schatten bunt und nicht ſelten ein wenig hart, aber wie ein dem Auge angenehmer Feldblumenſtrauß. Dazu iſt eine Flut ſilbrigen Lichts in ſehr vielen ſeiner Bilder, wie es in dieſer Durchſichtigkeit und milden Reinheit kein Venetianer herausgekriegt hat. Er iſt darin Norditaliener bis an ſein Ende geblieben und hat den Venetianern den friſchen, kühlen, heiterer Sinnenfreude entſprechenden Silberton hinterlaſſen. Durch goldige Tiefe des Tons hat er faſt niemals die Seele ins Myſtiſche gezogen, — er berauſcht und reißt nicht eigentlich hin wie die großen Gewaltmenſchen der Kunſt, auf die man ſchimpft

und ſie dann anbetet, — ſein Temperament iſt von einer gewiſſen Sprödigkeit und ſehr viel mehr Auge und Handgelenk in ſeiner Kunſt als Seele. Aber er erfreut überall durch eine leuchtende Fülle von Heiterkeit und Luſt der kräftigen Lokalfarben, durch gewinnenden Rhythmus, in dem jeder Klang vollendet, ſchön, reingeſtimmt und faſt nie unedel iſt. Er ſieht die ganze Erſcheinungswelt um ſich herum als Farbenſpiel und ſeine unerſchöpfliche Palette wird kaum für einen Augenblick ein Menſchenalter lang aus der Hand gelegt, damit ihm nur nichts entgeht. Er reagiert ſo ſehr auf den äußeren Sinnenreiz, daß ihm Himmel, Erde und Waſſer, Architektur, Menſchen, Tiere, Stoffe durchaus gleichwertig werden, — nur bei ſeinen entzückendſten Frauengeſtalten wird er perſönlicher und kann bis zu einem gewiſſen Grade ſogar verführeriſch werden, aber auch hier ertappt man gleich den, allerdings liebenswürdigſten, Cauſeur: ihn reizt auch bei der leibhaftigen Venus in erſter Linie doch das farbenbunte Kleid aus koſtbaren Stoffen, das Geſchmeide, eine überraſchende Geſte oder Haltung, — ſehr ſelten nur ſtellt er nackte Körper dar. Denn hier ſind ſo intime und feinartige Probleme, daß dieſer blendende Koloriſt ſein Verſagen fühlt. Ein älterer Kritiker hat von ihm geſagt, daß er „mit der Farbe ſchreibt“. Das iſt ein guter Ausdruck. Er weiſt darauf hin, was Veroneſe im Grunde iſt: kein Dichterkünſtler, ſondern nur ein in jedem Teil intereſſanter Epiſodenſchilderer, — kein Farbenmuſiker mit dem unwiderſtehlichen Zauber des Tones, ſondern ein Farbenaccordvirtuoſe von berückendem Reichtum des Ausdrucks. Er iſt einer von den herrlichen Erzählern Veronas, der wortklangfroh ſtundenlang zu ſchildern verſteht und dem die ſchöne Silhouette eines ſchlanken Hundes, ein Azurton, der Goldhaarſchimmer einer liebreizenden Herrin dabei meiſt wichtiger wird als die Fabel ſelbſt. — — Für ſolche unendlich liebenswürdige Kunſt war in der Lagunenſtadt der fruchtbare Boden vorhanden, und man darf annehmen, daß ihm daher auch das Fußfaſſen und die eigene Weiterentwickelung viel leichter ward, als dies gemeinhin geſchieht.

Die Mönche von S. Sebaſtian hatten dem jungen Künſtler alsbald die Ausmalung der geſamten Kirche innerhalb einer Reihe von Jahren aufgetragen, — Tizian begönnerte ihn und lobte ihn ſogar öffentlich,

Abb. 29. Skizze zu einem Hiſtorienbild. Handzeichnung. London. Britiſch Muſeum.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

was bei dem Anſehen des achtzigjährigen Hauptes der venetianiſchen Künſtler eine Ehre und die glänzendſte Empfehlung für

bekannt. Steht doch ſelbſt die Datierung der erhaltenen Hauptwerke Paolos noch auf ſo unſicheren Füßen, daß aus der Stiliſtik

Abb. 30. Bildnis des Paſio Guarienti. Verona.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

größere Aufträge war. Vielleicht hat Sanſovino den jugendlichen Veroneſen ſchon jetzt beſchäftigt, aber Sicheres iſt hierüber nicht

wohl mit einiger Wahrſcheinlichkeit die Reihenfolge, aber nur vereinzelt ein genauer Zeitpunkt feſtlegbar iſt. Was Vero-

neſe an kleinen Werken geſchaffen, wie er gelebt, mit wem er verkehrt, auf welchem Fuß er namentlich mit ſeinem engeren Nebenbuhler Tintoretto ſtand, iſt dunkel. Intim mit dem letzteren war er ſchwerlich, denn das gefliſſentliche Lob und die Gönnerſchaft Tizians iſt von dem Verdacht nicht frei, daß dem etwas mürriſchen und darum nicht beliebten Tintoretto, der in dieſer Zeit zu Anſehen kam, damit die Kreiſe geſtört werden ſollten. Bei ſo engem Nebeneinanderwirken, wie dieſe Kunſtmittelpunkte Italiens es mit ſich brachten, war die Intrigue ohnehin alltäglich, und dies beſonders in dem wegen ſeiner diplomatiſchen Verſchlagenheit in der ganzen Welt verrufenen Venedig. —

Abb. 31. Studie zur Marter des heiligen Sebaſtian in S. Sebaſtiano zu Venedig. Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Veroneſe ſcheint 1557 nunmehr einen Beſuch in Verona bei den Eltern gemacht zu haben, um dieſen, dem Onkel Maler und Meiſter und den anderen Verwandten ſich mit ſeinem jungen Hauptſtadtruhm vorzuſtellen. Es iſt nämlich aus dieſer Zeit das Bildnis eines Veroneſer Edelmannes, Guarienti (Abb. 30), erhalten, das heute noch im dortigen Stadtmuſeum hängt. Ein ganz prächtiges Werk. Der Dargeſtellte poſiert nachläſſig in ciſelierter und geſtreifter Ritterrüſtung mit vorgeſchobenem linken Knie, hält die eine Hand am Degenknauf, die Rechte hoch auf den Streitkolben geſtützt, der auf einem Sockel mit dem abgenommenen Helm und Inſchrift an der Vorderfläche aufſteht. Die Turnierlanze mit dem Wappenfähnchen lehnt dahinter gegen einen Baum. Außerordentlich geſchickt und realiſtiſch iſt dieſe Rüſtung gemalt, aber noch beſſer iſt dies biedere, breite Geſicht mit dem graugemiſchten kurzen Kopf- und dichtem Barthaar durchgebildet, in dem die gutmütigen Augen prüfend zur Seite blicken und der rötliche Naſenglanz ſehr beredt von mancher, bei fröhlichem Weingelage verbrachten Nacht erzählt. Nicht minder ausgezeichnet iſt die Hand mit den charaktervollen und ſtarken, aber nicht geiſtloſen Fingern behandelt. Der Dargeſtellte iſt ganz augenſcheinlich dem Typus nach von wenig gekreuzter germaniſcher Abſtammung, — eine in Oberitalien nicht ſeltene Erſcheinung, — und das Bild in ſeinem kräf-

Abb. 32. Heilige Katharina. Florenz. Uffizien.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

tigeren, wohl noch von Cavazzolas Vorbild beſtimmten Stil ſpricht uns faſt unitalieniſch, ſicher nicht venetianiſch an.

Der Aufenthalt in Verona, deſſen Nachweis auf dieſem Bildnis beruht, dürfte nicht lange gedauert haben, denn Ende 1557 oder Anfang 1558 hauſt Veroneſe wieder auf ſeinen Gerüſten in S. Sebaſtian, und in großer Schnelligkeit entſtehen dort eine Anzahl Werke, in denen ſeine Sicherheit ſchnell wächſt und alle Merkmale ſeiner Eigenart ſich entwickeln, wenngleich dieſe Schöpfungen nicht zu ſeinen größten Hauptwerken gehören und deshalb nur kurz geſtreift werden können. Bemerklich iſt bei ihnen die, übrigens bei allen Venetianern vorhandene, Neigung zu Allegorien mit einem großen Apparat von Perſonen und Hilfsmitteln. Venedig hatte außer dem ſpaniſchen Hof das ausgebildetſte Ceremoniell, das Ceremonienſtück hatte hier die reichſte Pflege gefunden und hiſtoriſche, religiöſe, genrehafte Darſtellungen wurden vorwiegend in ſeiner Art gelöſt. Dieſe Künſtler mieden es, ein Problem von innen her und mit geringem Aufwand zu löſen, — ſie verſtanden es überwiegend kaum, wie alle Menſchen, die vor ſich ſelbſt flüchten, und erzählten in langer Geſchichte, wofür drei Worte genügten. Veroneſe ſtand hierin noch weiter zurück, als dies mit Tizian ſchon der Fall war. Darum gelangen ihm ſolche Epiſodenbilder wie die der Eſther viel beſſer als Motive, in denen mittels der Auffaſſung von einer einzigen Perſon eine Ideenfolge auszudrücken war; manche ſeiner Schöpfungen muten ſogar ſonderbar an, wenn man die Ideen und ihre Durchführung betrachtet. Das iſt ſchon bei dieſen folgenden Bildern in S. Sebaſtian ſehr auffällig. Er malte hier zunächſt für den Hauptaltar eine „Krönung der Maria“ (Abb. 18) und dann in Fresko an die Wände drei Scenen aus dem Martyrium des Kloſterheiligen, welche von Sibyllen, muſicierenden Engeln, Heiligen, Apoſteln umgeben ſind. Das Hauptbild, zu dem in Wien ein zeichneriſcher Entwurf vorhanden iſt und wie alle einfarbigen Blätter des Künſtlers deutlich ſeine Art, vollkommen maleriſch zu ſehen und gleich auf Farbe hin zu entwerfen, erkennen läßt, ſtellt den heiligen Sebaſtian in der üblichen Weiſe an eine Säule gefeſſelt und mit Pfeilen geſpickt dar (Abb. 31). Das Sebaſtianmotiv iſt ein ſehr alter und ſehr beliebter Vorwurf in der italieniſchen Kunſt, — es reizte viele Jahrhunderte lang die Beſten ſowohl durch das pſychologiſche Problem des Todeskampfes als auch mit der Darſtellung eines jugendlichen nackten Körpers,

Abb. 33. Skizze zu einer Maria mit dem Kinde. Wien. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

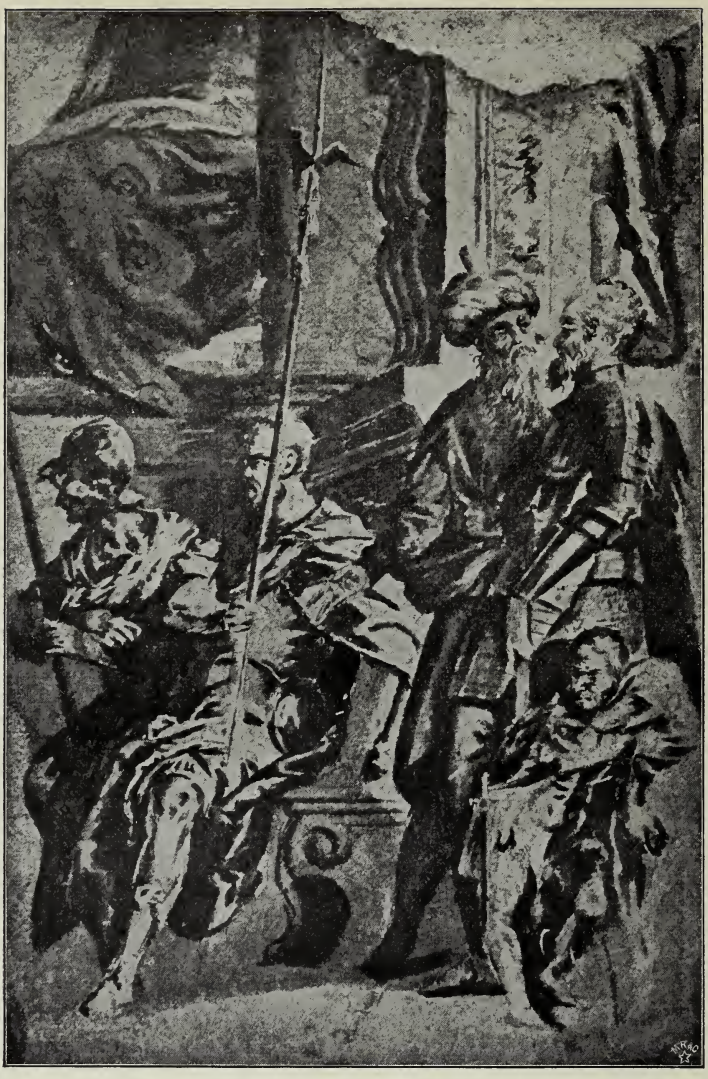

Abb. 34. Studie. Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

dem der Künſtler ſich hier ungeſcheut zuerſt hingeben konnte, als noch ſonſt die nackte Darſtellung ſeitens der Kirche im allgemeinen ſtreng verpönt war. Der Sebaſtian iſt der Apollo der chriſtlichen Kunſt, hat ein neuerer Schriftſteller fein bemerkt, und in der That hat ſich, unbewußt vielleicht, etwas Heidniſches, eine dunkle Erinnerung an den Körperſchönheitskult der Antike in der unendlich zahlreichen Behandlung dieſes Stoffes zur Renaiſſancezeit hinübergerettet; und ſoviel chriſtliche Ergebung auch in der Auffaſſung angeſtrebt iſt, bleibt ſehr oft ein nichtchriſtliches Übergewicht der idealen Form in Wirkſamkeit. Veroneſes Sebaſtian in ſeiner kühnen Körperſilhouette bildet eine doppelte Ausnahme. Er iſt nicht antik, aber auch nicht chriſtlich, — er hat nur eine äußerliche Beziehung zur Legende, — er iſt vielmehr ganz venetianiſch. Dieſer Heilige, den andere Märtyrer und Mönche wie heilige Frauen umgeben, iſt in ſeiner vorgebeugten Haltung mit dem maleriſchen Umriß recht weltlich und pflichtvergeſſen, denn er ſtirbt nicht gottergeben, ſondern ſchaut freudig zur Madonna hinauf, die mit dem Kinde und von muſizierenden Engeln umgeben auf einer Wolke ſo aufmerk-

ſam gegen den Maler über dem Heiligen erſcheint, daß ein Schatten davon auf den nackten Körper fällt und Gelegenheit gibt, ihn zum maleriſchen Mittelpunkt zu machen. Man ſieht, worauf es Veroneſe hierbei ſeiner Viſion gemäß ankam und wie wenig fähig er war, den roſigen Todestraum des Märtyrers mit rein pſychologiſchen Mitteln auszudrücken; er braucht dazu eine umfangreiche Scenerie. Dann ſchmückte er die Orgeldecke noch mit einem „Wunder am Teich Bethesda“, einer „Reinigung Mariä“, ſowie einer „Geburt Chriſti“, bei welchen Arbeiten er wahrſcheinlich Gehilfen gehabt, und zwar wohl ſchon ſeinen jüngeren Bruder Benedetto, den wir auf ſeinem ganzen ſpäteren Lebenswege finden. Um 1560 dürfte dies alles abgeſchloſſen geweſen und nunmehr eine Pauſe eingetreten zu ſein. Denn jetzt finden wir ihn wieder auf dem Feſtlande und beim Schmuck von Villen und Paläſten. Das Wertvollſte hiervon ſind ſeine mit Zelottis Hilfe geſchaffenen Darſtellungen in der Villa Colleoni zu Thiene im Vicentiner Gebiet, welche dem Grafen Porti gehörte. Solche Aufträge: der Schmuck eines vornehmen Heims mit Bildern eines heiteren Daſeins, wie es ſich in ihm abſpielte, — mit Spielen, Jagden, Feſten, Patriziern, Frauen, — mit den bunten und entzückenden Reizen des flüchtigen Augenblicks, — verheißenden Gebärden, übermütigem Scherz, dem Sonnengegaukel auf einem koſtbaren Gewand und fließenden Linien graziöſer Bewegung, — mit einer unverſieglich friſchen Genußluſt an jeder Gabe des Zufalls ſchufen Paolo die großen Seelenfeiertage ſeines Lebens. Hier war der Maler der großen Welt auf den Lagunenſeln uneingeſchränkt auf der Fährte ſeiner innerſten Neigungen und ihm gelang das Reizvollſte, was er hervorgebracht. Man ſieht es an dieſen kühnen Linien und ſchwungbeſeelten Kurven, man fühlt es in dieſem ſchimmernden, zarten, friſchen Bouquet der duftvollſten Farben. Es iſt erſtaunlich dabei, mit welcher Kunſt er die ſo überaus ſchwere, große Selbſtbeherrſchung und Ausdauer, nicht minder große Klarheit der Abſicht erfordernde Freskotechnik handhabt, die aber alle dieſe Mühen freilich mit einer hohen Schönheit und Reinheit der Wirkung lohnt. Dieſer olympiſche Geiſt geht ſelbſt auf die hiſtoriſchen Vorgänge über, die er im unteren Saal der Villa neben einzelnen Geſtalten ſchuf. Scävola vor Porſenna, Sophonisbe und Maſſiniſſa, Xerxes die Attribute der Griechen empfangend, das Gaſtmahl der Kleopatra ſind die Vorwürfe, die, vereinzelt in naiver und noch befangener Anordnung, im ganzen doch einen harmoniſchen Eindruck hervorrufen. Dazu kommen noch freie Figuren wie gemalte Plaſtiken, Blumengewinde, Früchte, ſo daß dieſe Arbeit, auf welche die verwandte in Maſer ſich aufbauen ſollte, das Können Veroneſes in ſeinem großen Reichtum nach allen Seiten faſt offenbart.

Dieſe ſpätere Landhausmalerei zu Maſer ſetzt einen Markſtein in Veroneſes Leben wie in ſeine künſtleriſche Entwickelung und dies

Abb. 35. Studie zu einer Hochzeit von Kana. Weimar.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

eben erwähnte Tiene weiſt ſchon unmittelbar darauf hin, — aber zwiſchen Tiene und Maſer liegen noch drei der bedeutendſten Werke, ſo daß wir dem Abſchnitt zwiſchen 1560 und 1566 als den ungefähren Zeitpunkten beider Feſtlandsſchöpfungen eine beſondere Aufmerkſamkeit widmen müſſen. Hier ſind noch ſtreitige Punkte vorhanden, und die Datierung läßt ſich bei mehreren Arbeiten ſo wenig ſicher ermitteln, daß man dieſelbe offen laſſen muß. Am früheſten dürften die Konkurrenzmalereien im neuen Bibliothekbau des Sanſovino anzuſetzen ſein. Hier waren einundzwanzig Darſtellungen zu vergeben, und ſie wurden, wohl nicht ohne Einwirkung Tizians, an Veroneſe, G. Salviati, B. Franco, Schiavone, Zelotti verteilt, ſo daß erſterer drei Felder mit den allegoriſchen Geſtalten der Muſik, der Mathematik und des Ruhms auszumalen hatte. Natürlich waren dieſe Vorwürfe für den berufenen Frauenmaler von Venedig wie gefunden, um ſeine Träume von liebreizenden Huldinnen in Malerei umzuſetzen und Brokat, Geſchmeide, Attribute in virtuoſer Meiſterſchaft der Darſtellung anzubringen. Dieſe reizenden Kompoſitionen ſeines erſten Staatsauftrages brachten ihm jetzt auch den erſten offiziellen Erfolg. Die Kommiſſion wollte den beſten der Künſtler für eine Auszeichnung vorſchlagen und rief Tizians Entſcheidung an; der ſoll die Nebenbuhler des Veroneſe veranlaßt haben, ihn rückhaltlos als den Sieger im Wettſtreit zu bezeichnen. Jedenfalls erhielt Paolo die damals übliche Ehrenkette, die er fortab ſeiner Neigung für Prunk entſprechend auch trug.

Gleichfalls an den Beginn dieſer Periode wird ein umfangreiches Wandbild im Saal des Großen Rats im Dogenpalaſt: „Fußkuß des Barbaroſſa beim Papſt“ geſetzt, deſſen Urheberſchaft ihm von anderer Seite abgeſprochen wird und das man ſogar Tizian zuſchrieb. Da das Bild 1577 mit dieſem Teil des Palaſtes verbrannt iſt, ſcheint dieſe Frage belanglos.

Jetzt aber entſteht jenes Werk Veroneſes, das mit ſeinem Namen eng verknüpft und ſeine berühmteſte, wenn auch nicht ſchönſte Schöpfung iſt: die 1562—1563 für das Refektorium des Kloſters von S. Giorgio Maggiore gemalte „Hochzeit von Kana,“ welche ſich jetzt zu Paris im Louvre (Abb. 36) befindet. Veranlaßt iſt der Auftrag zu dieſem Werk wahrſcheinlich durch den berühmten Architekten des auf einer Lagune gegenüber der Riva dei Schiavoni gelegenen Kloſters, Sammichele, welcher der Ueberlieferung nach einer der erſten Gönner und Aufmunterer des jungen Veroneſen in Venedig geweſen war. Die Mönche wollten ihren Speiſeſaal mit einer paſſenden Darſtellung ſchmücken, der Künſtler hatte vortrefflichen Ruf, und es war bekannt, daß er Klöſtern und Kirchen gegenüber oft kaum die Selbſtkoſten deckende Honorare forderte. Nach dem erhaltenen Kontrakt war das Rieſenwerk von 1562—1563 fertigzuſtellen, wofür ihm nach damaligem Gebrauch Leinwand und Farben, Beköſtigung im Kloſter, und damit ſein Eifer der nötigen Anfeuchtung nicht ermangele, eine Tonne Wein geliefert wurde. Quantum und Marke hiervon ſind nicht näher angegeben, ſo daß wir weder den Durſt noch die Feinheit von Veroneſes Zunge feſtſtellen können, aber Kloſterwein im reichen Venedig dürfte Etikette und Datum getragen haben, angeſichts deren dem Sachkenner das Waſſer ſozuſagen im Munde zuſammenlief. Als Honorar wurden dazu 324 Dukaten gleich etwa 750 Mark — nach heutigem Geldwert etwa 5000—6000 Mark — ausgemacht, was angeſichts des Künſtlerrufs, der Arbeitszeit und des Werkumfangs mit etwa 100 Figuren und 150 Köpfen im ganzen ein Spottpreis iſt.

Mit dieſem Bild beginnt die Epoche ſeiner Mahlbilder, von denen er viele in immer veränderter und teils völlig neuer Faſſung gemalt hat, weil alle Klöſter weitum auch ſolch einen Schmuck im Speiſeſaal beſitzen wollten, um während der frohen Stunde des Genuſſes und der Erholung von den ſtrengen Ordenspflichten die Luſt der Welt draußen als wärmende Erinnerung vor Augen zu haben. Denn auch dieſe Mönche waren ja größtenteils Venetianer, — auch ſie grüßte die ſchöne Heimat draußen mit allen ihren Augenwundern aus dieſen Werken voll beſtechender Farbenpracht und lebendigſter Schilderung, — und dieſer Umſtand erklärt uns auch wohl die ganz merkwürdige Thatſache, daß bis auf einen einzigen, noch zu erwähnenden Fall die ſonſt ſo argwöhniſche Kleriſei nicht den mindeſten Anſtoß an dieſen Werken nahm.

Abb. 36. Hochzeit von Kana. Paris. Louvre.

Iſt doch die Auffaſſung ſo völlig weltlich, ſo voll ſchäumender Luſt am Gegenſtändlichen der Vorbilder, wie ſie jeder Gang auf den Markusplatz, jeder Beſuch in einem der Paläſte in Hülle und Fülle bot, daß Veroneſe ſich oft nicht einmal die Mühe gegeben hat, den Heiland oder den heiligen Gregor bildniſſe unter den Perſonen finden, aber haben dieſe Mahldarſtellungen, und vor allem dieſe berühmteſte des Louvre, nicht nur einen bedeutenden kulturhiſtoriſchen Wert, — ſondern ſie werden auch durch die ſchönheitſelige und ſchwungvolle Kunſt in ihnen zu wahren Denkmälern von der

Abb. 37. Studie zur Kreuzabnahme. Dresden.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

auf einer anderen Replik zu einem wenigſtens intereſſanten Punkt des Werkes zu geſtalten. Es iſt merkwürdig, wie unreligiös, wie heidniſch geradezu im Sinne antiker Lebensluſt dieſe Bilder empfunden ſind. Durch dieſe ungemein reichen, bewegten, alle Kreiſe der Zeit liebevoll umfaſſenden Schilderungen, durch dieſe ſchlagenden Charakteriſtiken der Einzelnen, dieſe ſtupende Wirklichkeitstreue, die ſo weit geht, daß wir zahlreiche beglaubigte Zeitgenoſſen-Spätrenaiſſancegeſellſchaft in ihrem öffentlichen und privaten Leben.

Welch ein unendlich reicher, feſſelnder, von Punkt zu Punkt durch die köſtlichſten Griffe packender Anblick bietet ſich in dieſem geradezu klaſſiſch komponierten Bild! Da ſehen wir inmitten einer reichen, zu Gunſten prächtiger Wirkung etwas unklar gehäuften Architektur mit ſchlanken korinthiſchen Säulen, vorſpringenden Giebeln, figurengeſchmückten Balkonen und Dächern,

von denen zahlreiche Neugierige auf die Feſtgeſellſchaft herunterſchauen, dieſe ſelbſt auf einem terraſſenartig gedachten Hofraum, den zwei doriſche Säulenhallen flankieren. Der ganz leicht bewölkte Himmel leuchtet mit dem von Veroneſe bevorzugten grünlichblauen Glanz heiter und lichtreich, — ein durchbrochener Glockenturm erhebt ſich in zierlicher Verjüngung im Hintergrunde, — ein verliebtes Taubenpaar ſchwebt ſpielend um ſeine Spitze. Das Feſt iſt zu ſpäter Nachmittagsſtunde bereits dem Höhepunkte nahe gekommen, — ein Sichrühren und ein Auflöſen der feierlichen Würde iſt überall ſpürbar, die Gruppenbildung hat begonnen und lebhafte Geſpräche ſind im Fluß, bei denen die Teilnehmer warm werden und deren Eindruck ſich ſpäterhin eng mit der Erinnerung an den ganzen Feſtverlauf verknüpft. Köche und Diener eilen geſchäftig hin und her, die Kinder ſind nicht mehr auf ihrem Platz zu halten und haben die mitgebrachten Windhunde aufgeſcheucht. Das iſt außerordentlich geſchickt entwickelt, ſo daß jede der zahlreichen Figuren zur vollen Geltung kommt und faſt nirgends ein toter Punkt ſich befindet. Die Tafel, die ſich an eine etwas höhere Galerie mit den Dienern, Weinſchenken, Pagen, Mägden, Köchen, Anrichtern, in haſtiger Thätigkeit alleſamt befindlich, lehnt, iſt quadratiſch und zum Beſchauer hin offen. Der Heiland und Maria nehmen mit den Jüngern die Mitte ein und ſind nur wenig durch die Gloriole hervorgehoben, da das ganze Schwergewicht nach links und in den Vordergrund durch die zeichneriſche wie far-

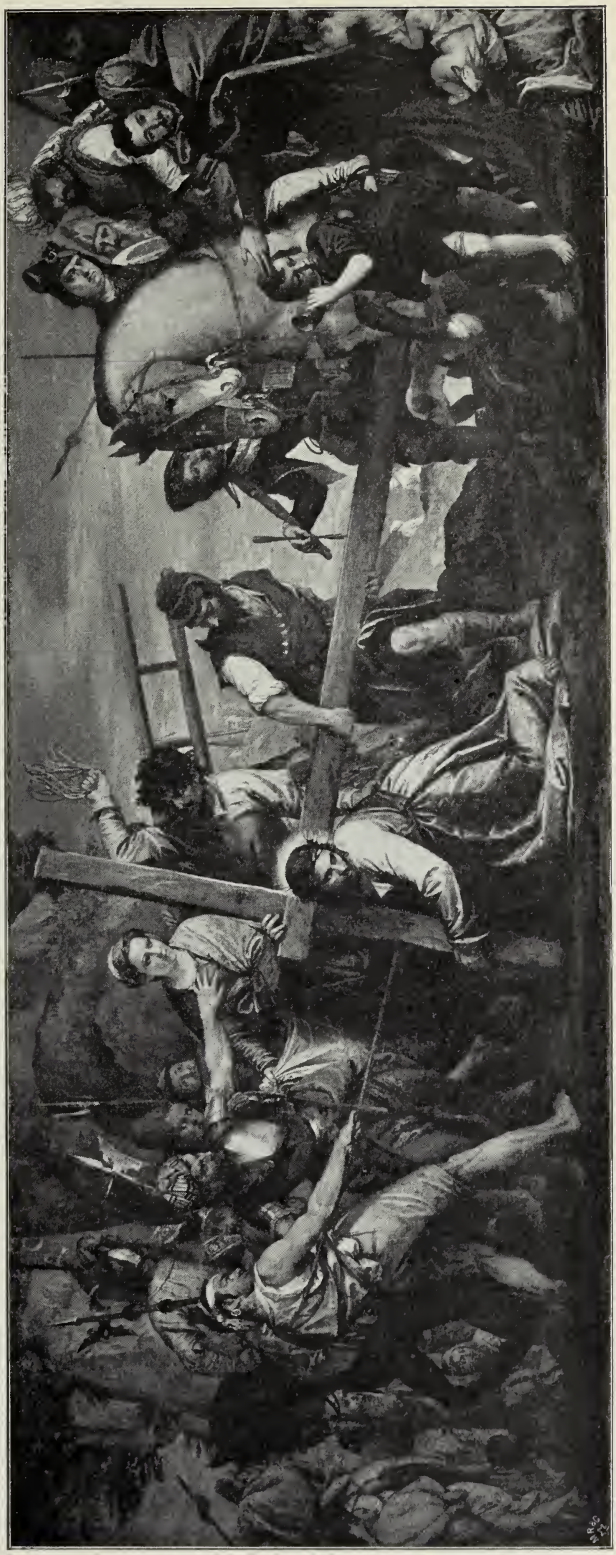

Abb. 38. Kreuztragung. Dresden.

bige Berechnung gerichtet iſt. Nach rechts ſetzt ſich die Reihe der Gäſte in einer Reihe von packenden Charakterköpfen fort und endigt in dem ſtehenden Weinſchenken, der in völlig verloren gehender Epiſode ſoeben den Wein prüft und das Wunder der Waſſerverwandlung feſtſtellt, — nach links aber ſitzen die vornehmſten Gäſte von fürſtlichem Geblüt und endigen ganz vorn im Brautpaar. Als Gegengewicht zu dem Weinſchenken drüben ſteht hier ein ſtattlicher Nobile, dem ein prächtiger Dolch über den Leib hängt; ich möchte den wenige Jahre zuvor geſtorbenen Pietro Aretino in dieſer Figur erkennen, der im Weinſchenken das Bildnis Benedetto Caliaris, des Architekturmalers, entſpricht. Daß jener der einzige Bewaffnete in der Geſellſchaft iſt, ſcheint die Identität zu beſtätigen, denn vermutlich iſt damit ein Hinweis auf den „Dolchlitteraten“ nicht abſichtslos gegeben. Die ganze Mitte zwiſchen den drei Tafelſeiten aber wird von der Muſik eingenommen, deren Celliſt vornan ein Selbſtbildnis des Künſtlers iſt. Es iſt ein kleiner Zug von Eitelkeit hier wenig auffällig abgedrückt, daß dies ganze große Bild gleichſam um Chriſtus, ſowie die darin abgebildete Künſtlerperſon gewölbt iſt, zu der ſich faſt ebenſo bemerklich ſein Bruder Benedetto geſellt.

Aber dies ſind in dem prachtvollen Gefüge intereſſanter Figuren und prunkvoller Farben nicht die einzigen Bildniſſe. Einen ſo wenig bedeutenden Geiſt dieſer Sinnen- und Thatſachenmenſch beſaß, von ſo glückgeleiteter Weltklugheit war er. Wenn er die Großen ſeiner Zeit, ſoweit ihm Bildniſſe erreichbar waren, in dieſem Werke konterfeite, — wenn er ſeine künſtleriſchen Gönner und Freunde hinzufügte, konnte er gewiß ſein, beiden damit zu ſchmeicheln und ſie zu Lobrednern ſeiner Kunſt zu machen. Er ſcheint ausgiebige Verwendung von dieſem Schachzug gemacht zu haben, denn außer der nicht kleinen Zahl bekannter Perſonen dürften noch weitere Bildniſſe unter den übrigen Figuren, die man heute nicht kennt, zu finden ſein. Die Geſichtsbildungen und Haltungen ſind auffällig individuell. Nach Zanetti iſt in dem Bräutigam am linken Tiſchende der vielgenannte, auch von Tizian verherrlichte Marquis del Guaſto, in der reizenden Braut die Königin Eleonore von Frankreich zu erkennen. Zu ihr neigt ſich als dritte Perſon ihr Gemahl Franz I., der Maria von England zur Tiſchdame hat. Ein Mohrenherrſcher, dann Sultan Soliman, ſchließlich Vittoria Colonna, die berühmte ſchöne Freundin Michelangelos, vervollſtändigen dieſe Tiſchſeite. Der kettengeſchmückte Kavalier an der Haupttafel wäre alsdann Karl V. Die Dargeſtellten des rechten Tafelſchenkels ſind nicht genannt, obwohl es offenbar lauter Bildniſſe, und zwar von bürgerlichem Stande ſind. Dagegen ſind unter den Muſikern im Mittelgrunde der alte Tizian als Baſſiſt, Jacopo Baſſano als Flötiſt, ſowie Tintoretto mit einer Violine oder Guitarre erkennbar. Das vornehmſte Venedig in ſeinen Spitzen der Kunſt wie eines Patriziats, — das, reich, hochgeſinnt, feingebildet und ritterlich, vielfach mit europäiſchen Fürſten-, ja Königshöfen verſippt war, — und in ſeiner baukünſtleriſchen Pracht gibt die Modelle und die Lokalität für das bedeutende, kulturgeſchichtlich ſo überaus merkwürdige Bild, aber es umfaßt in ſeinen Perſonen die ganze damalige Zeit. Es iſt davon etwas ſo durchaus Zuſammenfaſſendes und doch Perſönliches in faſt jedem Punkt darin, wie man es bei keinem zweiten Kunſtwerk der Renaiſſance findet. Da iſt der Maler hinter ſeinem Bild als Künſtler zurückgetreten und hat keinen Anteil mehr daran, — weder der Stil noch die Malerei, weder das Koſtüm noch das Gebaren hat einen fremdartigen Zug, den man erſt überwinden müßte, um ſofort intereſſiert dies Leben einer fernen Epoche genußvoll betrachten zu können.

Aber noch nach anderer Seite iſt dies Bild bemerkenswert, und das ſowohl für das Venedig der Blütezeit als Veroneſes künſtleriſche Auffaſſungsweiſe. Nämlich in den Frauengeſtalten, deren eigentümliche Färbung hier im Rahmen des Feſtes noch mehr auffällt, als in anderen Werken. Er hat ſein Lebenlang an einer Galerie der bewunderungswürdigſten Schönheiten geſchaffen und hier einen Geſchmack offenbart, wie er zu allen Zeiten nicht alltäglich geweſen iſt; wo ein anderer Maler hier und da einen glücklichen Fund machte, gelang ihm von Fall zu Fall mit erſtaunlicher Sicherheit die Darſtellung von lauter individuellen Schönheiten. Er muß in künſtleriſcher Hinſicht einer der beſten Frauenkenner Venedigs geweſen ſein, denn er fand

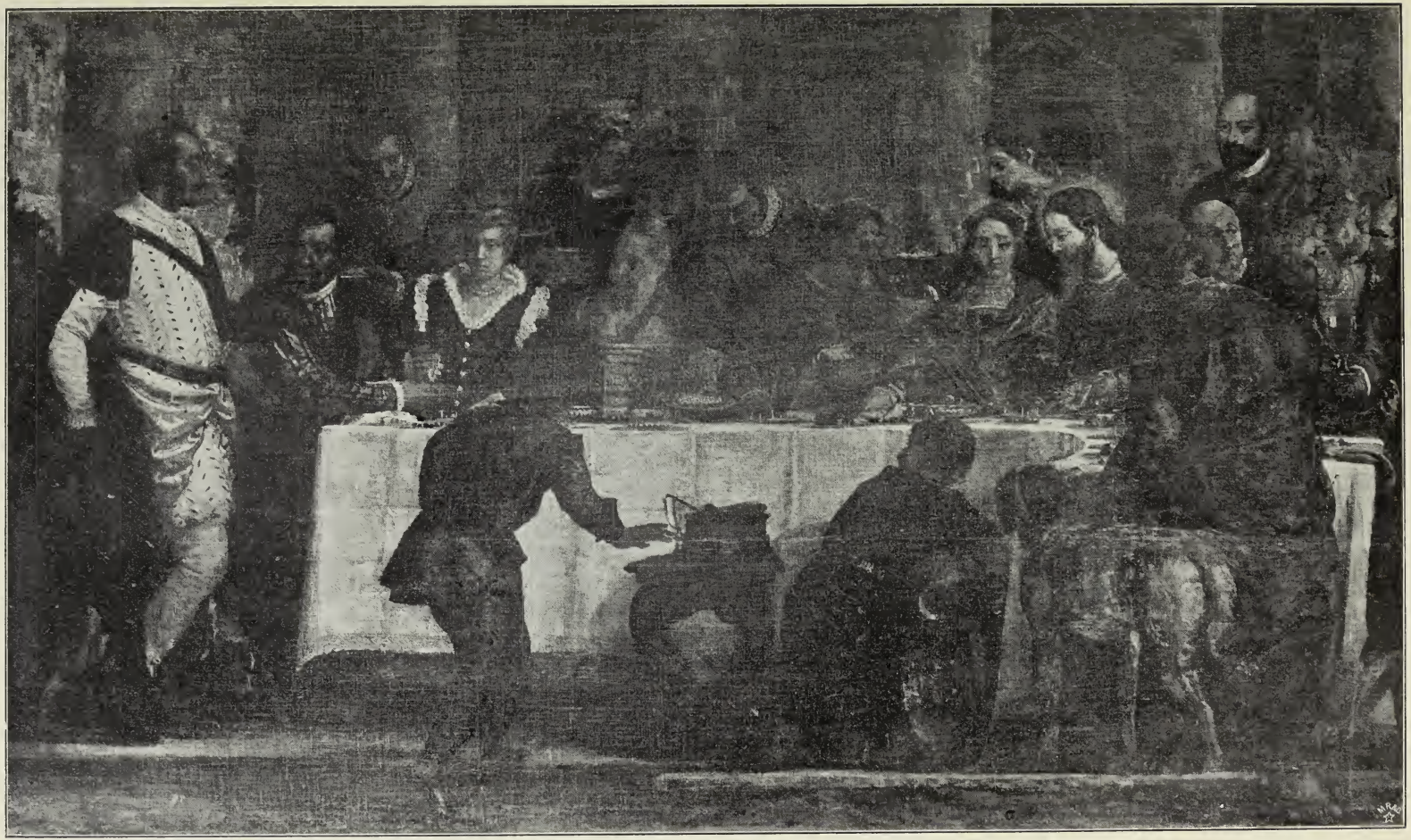

Abb. 39. Hochzeit von Kana. Madrid. (Nach einer Photographie.)

immer neue Typen, und er fand mit dem verſchlagenſten Malerauge vielfach auch jene gehaltvollen Schönheiten, die nicht immer auf den erſten Blick gefallen oder blenden, die aber vom zweiten ab das Intereſſe feſſeln und ſich nicht leicht aus der Erinnerung loslöſen. Das iſt der Schönheitsſinn eines Kenners von Geiſt, und ihn erkennen wir mit einer hiſtoriſcher Wert, welche in der Charakteriſtik von Veroneſes Kunſt ſchwerwiegende Eigentümlichkeiten offenbaren. —

Veroneſe erſt hat den Typus der vornehmen Venetianerin begründet und damit verlockende Aufſchlüſſe über ein ganz dunkles Gebiet von Venedig gegeben, von deſſen geringſten Vorkommniſſen, Einrichtungen und

Abb. 40. Büßende heilige Magdalena. Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von J. Laurent & Cie. in Madrid.)

gewiſſen Überraſchung im Gegenſatz zum Charakter ſeiner übrigen Kunſt überall, wo die Frau in Frage kommt; wir erkennen ihn auch hier auf dem Hochzeitsbild in den Geſtalten der Braut, der engliſchen Königin und der Vittoria Colonna, welche, wie vielfach ſeine Frauenfiguren, zum Hineingeheimniſſen von Malerabſichten herausfordern. — Aber es iſt nicht bloß die äſthetiſche Seite ſeiner Frauenmalerei, welche hierin auf eine gewiſſe Parallelität der Sinnlichkeit mit Raffael weiſt, ſondern auch deren kulturSitten wir ſonſt dank einer hochentwickelten Chroniſtik reichlich unterrichtet ſind, — über die Frau ſchweigen die litterariſchen Quellen ſo vielſagend wie die ſonſtigen künſtleriſchen, — Veroneſe allein iſt in Hinſicht der Erſcheinung wie eine köſtlich zu leſende Urkunde. Man kann zwei Arten von Darſtellungen bei ihm unterſcheiden: die idealiſierte aus den Modellen, die berufsmäßig ihm ſtanden oder gelegentlich auf der Riva aufzutreiben waren, — das ſind ſchöne, graziöſe, lachende Kinder der Straße mit

weißen Gebiſſen, leuchtenden Augen und heiteren Lippen, die in manchen allegoriſchen Figuren, in ſeinen meiſten Madonnen, vielfach nur als Füllſel in ſeinen figurenreichen Werken zu finden ſind. Seine Stärke aber und ſeine ſchönſten Griffe machen von der Eſther bis zu dieſer Hochzeit von Kana, und von dieſer bis zur Venezia in dem Rätſel: er findet nichts oder höchſtens die marktgängige Phraſe von den ſchönen goldblonden Frauen mit den heißen Sinnen. Was man weiß oder in ſorgfältiger Methode ermitteln kann, zerſtört unbarmherzig die Fabel von der unbedingten Herrlichkeit dieſer Frauen, vom Zauber verſchwiegenen Liebesglücks und waghalſigen Abenteuern. Yriarte,

Abb. 41. Chriſtus und die Ehebrecherin. Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von J. Laurent & Cie. in Madrid.)

großen Apotheoſenbild die Frauen und Töchter ſeiner Patrizier aus, bei denen er ſich als Fakſimiliſt der Natur darauf beſchränkte, nur den eigentümlichen Charakter des Frauenzaubers jedesmal anzudeuten. So verſchiedenartig Typus, Geſtalt, Charakter auch iſt, haben doch alle dieſe verherrlichten Frauen etwas Gemeinſames gleichſam in der Atmoſphäre ihres Venetianertums. — Wer Näheres über die Venetianerin zu wiſſen ſtrebt, wer Kunſt und Litteratur des Cinquecento danach durchſucht, der ſteht vor einem der in ſeinem intereſſanten „Leben eines venetianiſchen Patriziers“ die Frage eingehend behandelt hat, iſt zu überraſchenden Ergebniſſen gekommen. Die venetianiſche Patrizierin und mit ihr die vornehmen Bürgerfrauen und Mädchen kommen ſehr ſelten offiziell vor; ſie ſind nicht häufig gemalt, ſie ſind nie in einer Verrichtung dargeſtellt, die auf Wirtſchaftsſorge, Geiſtesbeſchäftigung, Kunſtgenuß in höherem Sinne ſchließen läßt. Die paar künſtleriſch vornehmen Frauennaturen, welche Venedig in Jahrhunderten

Abb. 42. Anbetung des Kindes durch die heilige Lucie.

Abb. 43. Auferweckung des Lazarus. Florenz. Uffizien. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

hervorgebracht, verkehrten allein in verwandten und befreundeten Künſtlerzirkeln, und eine Katharina Cornaro, die als Königin von Cypern das Leben von höheren Geſichtspunkten kennen gelernt, nahm ihren

Abb. 44. Auffindung des Moſes im Nil. Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von J. Laurent & Cie. in Madrid.)

geiſtig reich belebten Witwenſitz in Aſolo und hauſte dort mit Gelehrten, Künſtlern und Dichtern als „Virago", als tonangebende Frau von Geiſt, wie das italieniſche Feſtland ſie in der Renaiſſance hervorgebracht hat, — in Venedig hätte ſie dies nicht durchführen können, ohne auf Schritt und Tritt von der Schlachtordnung der Geiſtesarmen

bedrängt zu werden. Die Standes- und Zeitgenoſſin der Katharina war ein liebreizendes, zur Korpulenz neigendes bequemes, Geſchöpf, aber ihr Gedankenleben und, wenn auch nicht ganz ſo ſtark, doch immerhin bis zu einem gewiſſen Grade: ihr Seelenleben waren verkrüppelt und verkümmert. Wie die Venetianer in ihren Staatsverhältniſſen freiheitliche mit deſpotiſchen Grundſätzen verbanden, ſo waren ſie auch gegenſätzlich in ihren Privatanſchauungen, denn Geiſtesfreiheit und edle Pflege ſeiner Bildung wie ritterlicher Tugenden ſchloß frivolen Egois-

mus nicht aus. Sie hatten im Orient das Haremsleben der Frau kennen gelernt, — verſchlagen und kalt berechnend, wo es den Vorteil galt, bildeten ſie demgemäß die Stellung ihrer Frauen nach gleichem Zuſchnitt folgeſtreng aus. Und das um ſo mehr, als ihre Heiraten nicht Liebe noch irgendwelche perſönliche Achtung und Bewertung der Frau zur Urſache hatten, vielmehr ein ſtändig wachſender Prunk entfaltet wurde. Dies arme Geſchöpf kannte das Glück, die Welt nur aus der weiten Ferne des Hörenſagens; eingeſchloſſen ſein Lebenlang, zur Unthätigkeit verurteilt und von ſpionierender Dienerſchaft umgeben, hörte es von ſeinem Zimmer aus ſehnſüchtig das Leben draußen in wunderſamen Tönen und Stimmen ſo lange rauſchen, bis es zwiſchen ſeinen

Abb. 45. Suſanne im Bade. Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von J. Laurent & Cie. in Madrid.)

Geſchäft um Mitgift, edlen Namen, gute Beziehungen waren. So lebte die edle Venetianerin ein eintönig-träges Daſein. Streng bewacht in der Jugend und zu Hauſe feſtgehalten, war das Mädchen kaum den nächſten Verwandten bekannt. Die Frau kam nur für wenige Schritte beim Kirchgang auf die Straße, und dann in Begleitung von argwöhniſchen Zofen, — ſelten kam ſie auf Feſte und war ſonſt offiziell nur, wenn die Signorie die Damen ihres Kreiſes zu einem Bankett lud, bei dem dann Bet-Übungen, geringer Kinderaufſicht, Frauenklatſch, dem Geklimper etlicher Liedchen ſtumpf und dick geworden war. Es hatte kaum ein anderes Intereſſe als ſeine Kleidung und den Haarſchmuck, — hier aber unterwarf es ſich willig den peinigendſten Moden, um nur abgelenkt zu werden. Eine gewiſſe Zeit hindurch, im Cinquecento, waren unmäßig hohe Stiefelabſätze Leidenſchaft dieſer Frauen, die damit nur von zwei Dienerinnen geſtützt gehen konnten und nach kurzen Wegen ſelbſt qualvolle Schmerzen erdulden mußten. Als

nach 1550 das Goldblondfärben der Haare aufkam, was nach dem Rezept eines franzöſiſchen Arztes mit Güldenkraut, Gummi arabikum, trockener Seife und Feza ausgeführt ward, ſah man ſie viele peinigende Stunden hindurch auf Dächern und Balkonen die vorgeſchriebene Trocknung durch die Sonne vornehmen. Das jährliche Hauptereignis im Leben dieſes Automaten war der Himmelfahrtstag, weil die Frau dann in Begleitung eines verwandten Kavaliers der ſymboliſchen Vermählung des Dogen mit dem Adriatiſchen Meer beiwohnen und hernach mit dem zu Meſſe und Karneval ſtrömenden Volk nach der Merceria eilen durfte, wo jedesmal die ſoeben erſchienene und nun für ein Jahr gültige neueſte Pariſer Mode — (Frankreich wurde in der zweiten Hälfte des Cinquecento in Venedig dafür maßgeblich) — an einer Puppe durch den angeſehenſten Modewarenhändler ausgeſtellt war. Dieſes Frauenleben von Venedig war dem des alten Athen ſehr ähnlich: es verlief freudlos hinter Mauern, während die ſchöne Welt draußen der verachtetſten ihres Geſchlechts, der Hetäre, gehörte. — — Dieſe dicke, träge Frau mit dem natürlichen Liebreiz des Menſchenſchlags, mit dem geringen Geiſtesleben und dem Flitter weichlicher Luxuskünſte, — dies Spielzeug für den Mann, das ein halb ſcheues, halb neugieriges Kind bis zu den erſten Runzeln blieb und eine verführeriſche Verträumtheit in allen ſeinen Bewegungen behielt, hat Veroneſe unzähligemal in allen Arten, Altern, Zuſtänden, — als Idealfigur, Göttin, Patrizierin, Bildnis, — gebildet, indem er raſtlos die liebenswürdigſten Züge und Reize ſuchte. Die Tochter Pharaos auf dem Dresdener Moſesbild, die junge Frau auf dem ausgezeichneten Pariſer, die Matrone auf dem Münchener Bildnis, die originelle Suſanne im Prado und ebendort auf einer ſeiner ſchönſten Tafeln die Venus mit dem Adonis, die Jungfrau neben dem Greis im Dogenpalaſt, die Europa, die Veneziafiguren, die Glücksgöttin ebendort, die Unſterblichkeit, die Venus, die Baluſtradenfigur in Maſer, ſeine Magdalenen, ſeine Ehebrecherinnen vor Chriſtus gehören alle dazu und ſind nur obenhin herausgegriffen aus einer Unzahl ähnlicher Schöpfungen von gleicher und noch größerer Vollkommenheit. Jede dieſer Geſtalten iſt Zeugnis einer andächtigen Verehrung der Frauenperſönlichkeit und zugleich ein wichtiges kulturhiſtoriſches Dokument, wie es außer dieſer Quelle bisher kein zweites gibt. —

Seine ſchönſten und volkstümlichſten Bilder hat Veroneſe oft teils ſelbſt teils durch Schüler in ſtets veränderten Repliken wiederholt und wiederholen laſſen. Das Gaſtmahl iſt wohl am häufigſten vorhanden und wird als Hauptwurf noch mehrmals zu nennen ſein. Sofort nach dieſer „Hochzeit von Kana“ entſtand indeſſen wohl auf einer Ferienreiſe das „Mahl Simons“ für S. Nazaro in Verona. Er erholte ſich hier von der außerordentlichen Arbeitsleiſtung und ſtärkte ſich für eine neue große Aufgabe. Denn ſogleich nach ſeiner Rückkehr ſchlug er ſeine Werkſtatt wieder in S. Sebaſtian auf, um dort auf den Wandflächen in der Hochaltarkapelle den Gang der heiligen Marcus und Marcellianus zum Martertode ſowie die Vorbereitungen zur Hinrichtung zu ſchildern. Die Arbeit dauerte von 1563 bis 1565. Das erſte dieſer beiden Bilder iſt das ſchönere und gehört vor allem durch den lebhaft bewegten, wenn auch etwas unruhigen und von Gezwungenheit nicht ganz freien Aufbau ſowie durch eine ungewöhnliche Steigerung des Ausdrucksvermögens in pſychologiſcher Hinſicht zu Veroneſes bemerkenswerteſten Schöpfungen. Wir ſehen vor uns die Treppe zum ſäulengezierten Gerichtsgebäude in einer italieniſchen Stadt und auf den Stufen eine bunte, vornehme, über irgend etwas in Aufregung befindliche Menſchengruppe, auf die neugierige Frauen mit Kindern, Patrizier, Bettler, Häſcher von der Straße, von Balkonen und Säulenbaſen her ſchauen. Zwei gefeſſelte Edle werden herausgeführt; es ſind die wegen ihres Chriſtenglaubens mit dem Tode bedrohten Brüder Marcus und Marcellianus, auf welche der von ſeinen anderen Söhnen geſtützte greiſe Vater, den der eine Gefangene anblickt, und die betagte Mutter, zu welcher der andere ſich umwendet, mit der Kraft der Verzweiflung einreden, daß ſie durch Abſchwören der Chriſtenlehre ihr Leben für Frau und Kinder erhalten, welche flehend und weinend an den Treppenſtufen knieen. Ob dieſe Bitten Erfolg haben, hat der Maler in den ungewiſſen Zügen der Brüder nicht ausgedrückt, — ſie ſcheinen zu ſchwanken. Mit erhobenem Arm aber vertritt in der Mitte dieſer Gruppe der in

Abb. 46. Vision der heiligen Helena. London.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

glänzende Rüſtung gekleidete Hauptmann der Wache das Gewiſſen, welches ſtark zu ſein befiehlt. Von edler Geburt und ſelbſt heimlicher Chriſt bekennt ſich der männlich-ſchöne Offizier bei dieſer Gelegenheit nun-

ein auf Wolken ſchwebender Engel mit dem Evangelium gehört, hat dieſes glänzend gemalte und formal ſchöne Werk ſein Schwergewicht in der Sittendarſtellung und der Schilderung von bewegten Menſchengruppen

Abb. 47. Die Taufe Chriſti. Florenz. Pitti.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

mehr gleichfalls öffentlich zum Chriſtenglauben, um kurze Zeit darauf hierfür von Bogenſchützen getötet zu werden und als eine der ſchönſten Märtyrergeſtalten fortab unter dem Namen des heiligen Sebaſtian der Legende anzugehören. Der ganzen Erſcheinung nach ein Ceremonienſtück aus Venedig mit großem Aufwand an äußeren Mitteln, wozu auch

und koſtbaren Stoffen; iſt man mit der Märtyrergeſchichte des heiligen Sebaſtian nicht bekannt und fehlt die gedruckte Erklärung von der Bedeutung des Vorgangs, ſo iſt es ſchwer und faſt unmöglich, ſich dieſen klar auszudeuten. Das iſt eine Schwäche der venetianiſchen Kunſt, die bei Veroneſe noch verſtärkt iſt, — es kommt ihm, dem

bezaubernden Erzähler, der eine große Fülle von den ſchönſten Farben und feſſelnden Umriſſen überlegungslos zur Verfügung hat, eben lediglich nur auf den rhythmiſch vollendeten Ausdruck an, mit dem er den Beſchauer gewinnt und umſchmeichelt, ſo daß

Nach der Überlieferung ſchließt ſich an die Fertigſtellung dieſes Werks ſowie einiger kleineren Tafeln für S. Sebaſtian, wobei auch die Stiftung einer Prozeſſionsfahne an die Mönche als Dank für eine zehnjährige Beſchäftigung genannt wird, die einzige

Abb. 48. Bildnis einer jungen Frau. Paris. Louvre.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

er leicht vergißt, nach der Bedeutung der Sache zu fragen. Solcher Darſtellungen aber, die eine gemalte Pantomime in der denkbar vollkommenſten Bühnenausſtattung und mit dem ganzen Apparat des „großen und des kleinen Lichts“ nach Goethes Fauſtvorſpiel in Wirkſamkeit geſetzt ſind, trifft man viele in Veroneſes Werk, — ihnen gehören faſt alle Vorgänge an, die keine beſonderen Eigenſchaften von Bedeutung haben.

größere Reiſe, welche der ſeßhafte und nicht leicht aus ſeiner Werkſtatt fortzuziehende Künſtler unternommen hat. Er ſoll 1565 auf Einladung des Prokurators Girolamo Grimani dieſen auf einer Geſandtſchaft nach Rom begleitet und dort die vielgenannten Meiſterwerke der Hochrenaiſſance wie die antiken Funde kennen gelernt haben. Er hat dort nach der gleichen Quelle mit hohen Prälaten Beziehungen angeknüpft, die ſix-

tiniſchen Fresken mit andächtiger Bewunderung angeſchaut und von den ſchönſten Antiken ſich Abgüſſe anfertigen laſſen. Dieſe haben dann bis zu ſeinem Tode ſich in ſeiner Werkſtatt befunden. Betrachtet man die Jupiterkompoſition im Dogenpalaſt, welche mangels genauerer Datierung innerhalb eines mehrjährigen Zeitraums entſtanden ſein kann, ſo liegt eine gewiſſe Beſtätigung darin; es iſt eine merkliche Anlehnung an Michelangelo feſtzuſtellen, und Veroneſe könnte danach wohl die Decke der ſixtiniſchen Kapelle gekannt und das Gottvatermotiv in ſeine anmutigere und mildere Art überſetzt haben. Aber weder um dieſes Vorbilds noch um der antiken Abgüſſe halber brauchte er nach Rom zu gehen. Der Sammeleifer war damals ſehr groß, und dementſprechend blühte ein reger Kunſthandel. Die Abgüſſe waren leicht im Studio eines venetianiſchen Nobile oder eines der norditaliſchen Kleinfürſten kennen zu lernen und noch leichter zu erwerben, und Zeichnungen nach den ſixtiniſchen Fresken konnte irgend ein Schüler auf einer römiſchen Studienreiſe gefertigt und nach Venedig mitgebracht haben. Der Michelangelo-Kult hatte zu jener Zeit längſt begonnen, in Italien um ſich zu greifen, talentvolle Kräfte nach Rom wenigſtens vorübergehend zu ziehen und eine ſtattliche Schule ſchauderhafter Fresko-Akrobaten anzuregen, deren Namen lieber der Vergeſſenheit anvertraut bleiben. — Janitſchek beſtreitet mit überzeugenden Gründen, daß eine ſolche Reiſe Veroneſes ſtattgefunden hat. Nach den Staatsakten in den venetianiſchen Archiven iſt Grimani nicht 1565, wohl aber früher und ſpäter als Specialgeſandter in Rom

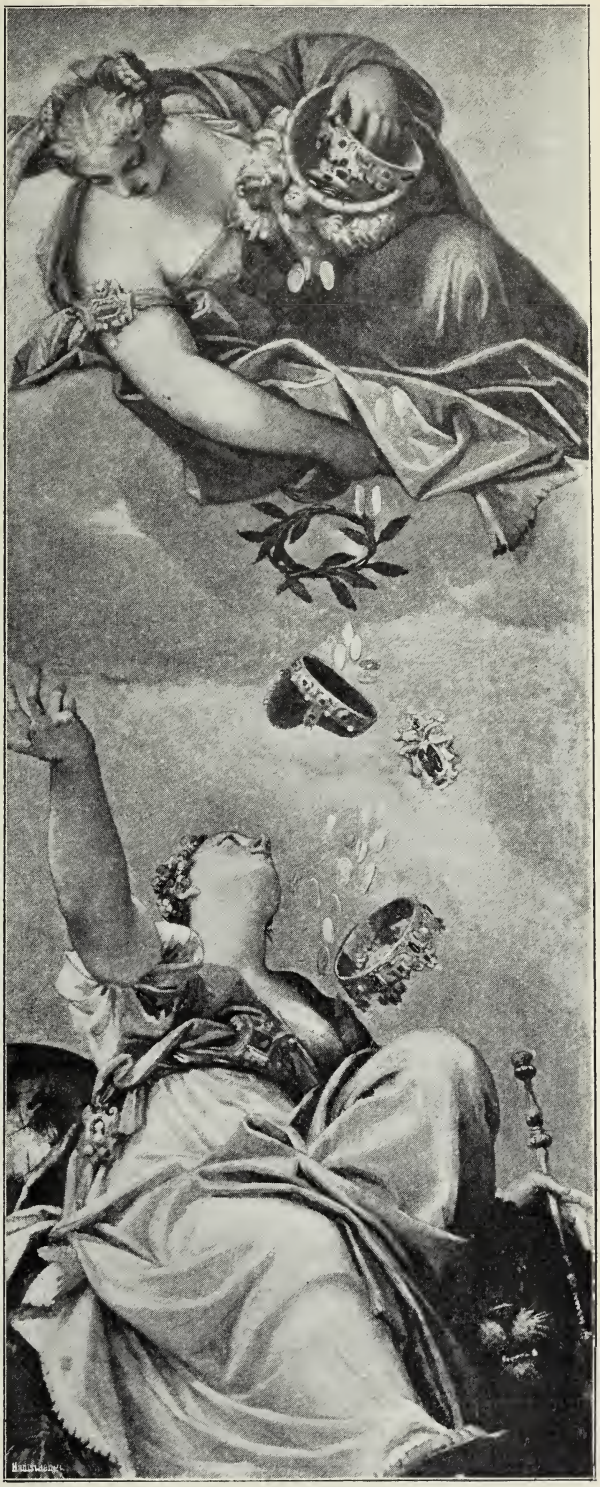

Abb. 49. Juno ſchüttet ihre Schätze auf Venedig aus. Brüſſel.

Abb. 50. Alter mit einem jungen Weibe. Venedig. Dogenpalaſt.
(Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien.)

geweſen, zu dieſen beiden Zeitpunkten indeſſen Veroneſes Anweſenheit in Venedig durch Arbeiten während derſelben nachgewieſen. Da man damals bei den vorhandenen Verkehrsmitteln und dem davon bedingten Reiſetempo ſolche Fahrten nicht auf ein paar Wochen machen konnte, ſcheint damit die Überlieferung in ſich zuſammenzufallen.

Dieſer augenſcheinlich unhaltbaren römiſchen Reiſe zuliebe iſt bisher eine der ſchwungvollſten Schöpfungen des Künſtlers: der „Jupiter“ im Ratsſaal der Zehn, dem ſich würdig als Juwel von veroneſiſcher Grazie der „Alte mit dem jungen Weibe“ geſellt, nach 1565 angeſetzt worden, obwohl alle Zeichen für eine um mehrere Jahre früher ſtattgefundene Fertigſtellung ſprechen. Denn hier iſt eine warmbeſeelte Inſpiration und ein graziöſer Schwung leichter Künſtlerhand zu ſpüren, der mit den Arbeiten in Tiene, den Marcusbibliothekgeſtalten fühlbaren Zuſammenhang hat, dagegen in den übrigen Werken vor Maſer zurücktritt und von einem mehr ſchweren, kunſtmäßige Vollendung berechnenden Ernſt erſetzt wird. — In einer freien Weiſe, die von Paolos ſonſtiger Art zu komponieren und eine Figur von einem Stützpunkt her zu entwickeln abweicht, ſehen wir in herrlicher Körperbildung den Göttervater zürnend ſeinen Blitzſtrahl gegen finſtere, in lebendigem Rhythmus ſtürzend geſchilderte Geſtalten ſchleudern, welche die Verbrechen darſtellen. Das prachtvolle Werk iſt jetzt im Dogenpalaſt durch eine Kopie erſetzt, während das auf Leinwand gemalte Original ſich nunmehr im Louvre befindet, nachdem es früher das Schlafzimmer Ludwigs XIV. in Verſailles geſchmückt hatte. Ein zweites Bild, deſſen Original ſich in Brüſſel befindet, iſt in der Weiſe der tizianiſchen Danaebehandlungen

der Verherrlichung Venedigs (Abb. 49) gewidmet, welches als ideal ſchöne Frauengeſtalt hingelagert iſt und von oben her von der etwas drückend nah angebrachten und nicht minder lieblichen Juno mit allen Gaben des Reichtums überſchüttet wird. Das dritte ſchon genannte Werk (Abb. 50), behandelt als eines der reizendſten Gedichte von dieſer Hand einen ſehr alten Mann von mächtigem Gliederbau, mit weißem wallendem Bart, der, gedankenvoll das Kinn auf die Fauſt geſtützt, von einer Art Thronſitz in die Ferne ſchaut. Es iſt in Haltung und Blick etwas ſo über alle Zeit hinweg in der Betrachtung des Ewigen Verſunkenes darin, eine ſolche Abgeklungenheit des Gegenwartſinns, daß der Kontraſt des blühenden jungen Lebens neben dem Knie des Alten in dieſer züchtig den Kopf ſenkenden und mit den Händen das Kleid vor die üppige Büſte ziehenden Schönen ein ſehr ſtark wirkender iſt. Was in dieſen beiden Geſtalten gleichſam als eine Stimmung aus Vergangenheit und Zukunft mit dem rauſchenden Wehen der Zeitalter zu uns ſpricht, dürfte ſich ſchwer in eine treffende Deutung überſetzen laſſen; Veroneſe iſt im Kreis ſeiner Eingebungen weder tief noch weitſchauend genug, als daß man ihm eine bewußte Abſicht auf eine Allegorie ſolcher Art, die für ſeine Zeit etwas Neues und Bedeutendes geweſen wäre, zutrauen könnte. Man kann ſich deshalb an der thatſächlichen Darſtellung eines Alten mit einer jungen Frau genügen laſſen, die,

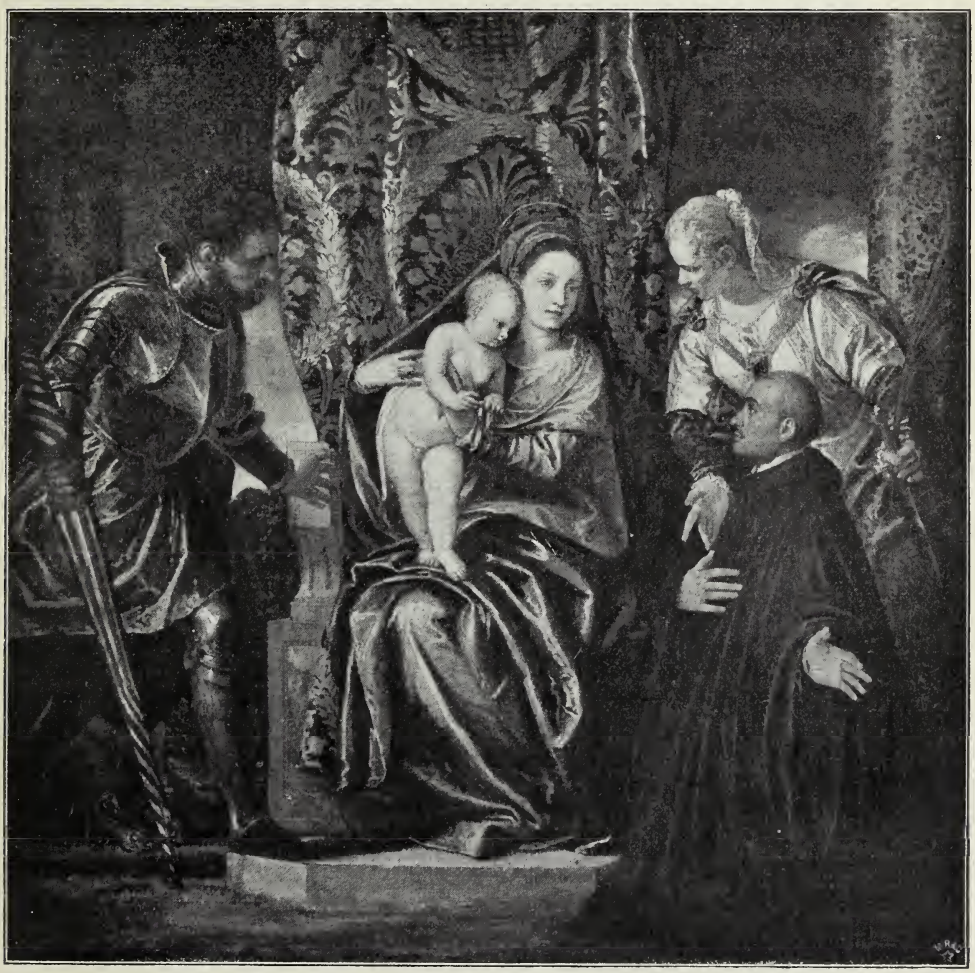

Abb. 51. Heilige Familie. Paris. Louvre.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

wenn auch von wunderſchöner Kunſt, doch lediglich als Füllſel und ohne tiefere Auffaſſung gemalt iſt.

Eines der vollendetſten Meiſterwerke ſteht ſchließlich am Ende dieſer fruchtbaren Periode, nach der des Künſtlers Leben eine Veränderung gegen bisher erhält und ſeine Kunſt immer mächtiger, vielartiger, erfolgreicher Ausdruck für das brauſende Leben dieſer in hohen Wogen dahinziehenden Zeit findet. Als Spiegel der venetianiſchen Gegenwart von der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts der „Hochzeit von Cana“ verwandt, eine Repräſentationsſtück größten Stils, gleicht es ihm auch in der ſehr glücklichen Löſung der Kompoſition mit ihren großen maleriſchen Freiheiten, — es erſcheint dagegen ſchärfer und zuſammengefaßter in der Herausarbeitung der Idee, ſteht aber in der Ausrundung des Ganzen, im Treffen des Gleichgewichts ſicher gegen jenes zurück. Es iſt die im Winter 1565 zu 1566 entſtandene „Familie des Darius“ (Londoner Nationalgalerie) (Abb. 52). Nach einer von d'Argenville überlieferten Anekdote ſoll Caliari dies umfangreiche Werk, während er im Landhauſe der ihm befreundeten Piſani auf Beſuch weilte, in aller Heimlichkeit gemalt und als ein Gaſtgeſchenk hinterlaſſen haben, das erſt nach ſeiner Abreiſe gefunden ward. Der Umfang des Bildes widerſpricht dem ebenſo als eine andere Überlieferung, daß die Hauptperſonen Bildniſſe der Piſanifamilie ſind. Ohne Aufſehen zu erregen, hätte er ſo viele Bildnisſtudien kaum anfertigen können, ſo daß wohl lediglich eine hübſch erfundene Anekdote vorliegt. Der Vorgang ſpielt ſich auf der Hofterraſſe eines reichen Hochrenaiſſancepalaſtes ab, der gegen draußen durch eine auf Bogen ruhende Galerie von ſehr vornehmen Verhältniſſen und ſchönen Formen abgeſchloſſen wird. Auf ihr befinden ſich zahlreiche Zuſchauer, die natürlich Abſchriften vom beſten Marcusplatz-Publikum wie die Handelnden ſelbſt ſind. Als ein ſchöner und ſtattlicher Mann iſt Alexander mit ſeinem Gefolge von Generälen, Vertrauten, Hartſchieren, Pagen und Schildträgern auf die Terraſſe getreten und ſeine Handbewegung ſowohl gegen die Mutter des Darius als gegen den nebenſtehenden Hephäſtios deutet auf die berühmte Beſchwichtigung wegen des Irrtums der Matrone. Dieſe, um deren Schulter ein Hermelinumhang fällt, kniet vor dem König und bei ihr die jugendſchöne Frau ſowie die Kinder des Darius, während ein alter Mann an der Brüſtung redend auf die Gruppe der Flehenden weiſt. Ein Affe an der Kette ſpielt auf der Treppenbaluſtrade, dem ein buntgekleidetes perſiſches Paar, — die Frau knieend, — vom Gefolge der Königinnen zuſchaut. Der Hof im Hintergrund iſt mit Gewaffneten zu Fuß und zu Pferde angefüllt. An dem Bild fällt die ganz ausgekantete, abgeſchloſſene, faſt abgeſchliffene Durchbildungsweiſe nicht allein, ſondern auch in der Wahl der Perſonen bei aller realiſtiſcher Lebenstreue die feine Hand für individuell ſchöne, edle, ritterliche, wahrhaft vornehme Manneserſcheinungen und durch und durch ariſtokratiſche Frauengeſtalten von diskretem Liebreiz auf. Dem entſpricht in einer eigentümlichen Weiſe die Galeriearchitektur, die in der Mitte von einem altertümlichen anſcheinenden Brunnengehäuſe von obeliskenartiger Form überſchnitten wird. Das iſt in allen Teilen eine abgeſchloſſene Ausbildung, ein natürliches Ausgewachſenſein, das überall den Begriff des Idealen verkörpert. Es iſt ausgeglichen in jener Art, die den Höhepunkt einer ſtiliſtiſchen Entwickelung ſofort erkennbar macht und hinter der es nur einen Verfall, kein weiteres Höherklimmen mehr gibt. Ein ſehr intereſſantes Zuſammentreffen hat uns genau denſelben Vorwurf von der Hand Sodomas, des feurigen Spätlings der Frührenaiſſance in einem berühmten Bild, das etwa ſechzig Jahre vor dieſem Veroneſiſchen entſtanden iſt, hinterlaſſen. Der Vergleich iſt geradezu packend. Dort in dem prächtigen Werk der jungaufſteigenden Renaiſſanceekunſt ein naturburſchenhaftes Kraftgeſchwollenſein; Ort des Begegnens das Lagerzelt, aus dem der reiche Harem des Perſers getreten iſt, um den mit dem Geruch des Krieges erſcheinenden Macedonier, welchen ſiegtrunkene Soldaten umringen, um Gnade und Bewahrung vor dem barbariſchen Gefangenenlos anzuflehen, — alles breit, weit, primitiv, von einer künſtleriſchen Naturwüchſigkeit des Menſchlichen, — hier beim Spätrenaiſſancekünſtler der parfümgeſchwängerte Hofton, in dem jedes individuelle Gefühl unterdrückt, die Triebe gebrochen, nichts mehr Inſtinkt eines edlen jungen Herzens, ſondern alles Staatsklugheit ſcheint. Dieſe Handelnden geben

Abb. 52. Die Familie des Darius. London. Nationalgalerie.

Abb. 53. Handzeichnung. Maria mit dem Kinde. Paris. Louvre.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

ſich die ſeit Byzanz üblichen Titel und die programmmäßig ſich vollziehenden Wechſelreden ſind von den beiden Kanzlern der feindlichen Staaten wörtlich vorher feſtgeſtellt. Zwiſchen dieſen beiden merkwürdigen Bildern hat die Hochrenaiſſance ihren mächtigen Siegeszug gethan und ſcheinbar klingt ſie jetzt in dieſem letzten Veroneſe aus. Man mag die ganze Kunſtleiſtung ſeitdem durchſuchen, — man wird kein zweites Werk wie dieſes finden, das in ſo vollſtändig ausgeglichener höfiſcher Vornehmheit einen Höhepunkt bezeichnete. Im höfiſchen Bildnis an ſich freilich kann Veroneſe mit Velasquez und van Dyck in dieſer Art nicht verglichen werden. — — Als eine parallele Arbeit

zu dieſer „Familie des Darius“ kann übrigens eine leider ſehr ramponierte „Königin von Saba, welche dem Salomo Geſchenke überbringt“ (Turin) gelten; — ſie ſtimmt in ihrer ſtiliſtiſchen Eigentümlichkeit mit obigem Bild ſo ſehr überein, daß von einer Beſprechung abgeſehen werden kann.

* * *

Paolo Veroneſe ſtand jetzt auf leicht erklommener Höhe ſeines Lebens, ſeiner Kunſt und ſeines Ruhms. Aus engen Verhältniſſen durch ſeine haushälteriſchen Anlagen ſchon zu einiger Wohlhabenheit gelangt, konnte er ſeine Liebhabereien für koſtbare Stoffe, Geſchmeide, Prunk, für Jagd, Hunde, reichgekleidete Diener vollauf befriedigen, da er kaum die Aufträge ſchaffen konnte, trotzdem Arbeitskraft wie Arbeitsluſt bei ihm gleich groß waren. Er war im achtunddreißigſten Lebensjahr, ſah aber reifer aus, wie das zwei bis drei Jahre vorher geſchaffene Selbſtbildnis in der „Hochzeit von Cana“ beweiſt. Er iſt da eine intereſſante, nicht unangenehme Erſcheinung. Die Figur ſtattlich, ein wenig ſchwerfällig, der Kopf groß und mit ſtarken, ausgearbeiteten Formen darin; die Naſe iſt ziemlich kräftig, aber wohlgeformt und hervorſpringend, und in der unteren Geſichtspartie, welche von Schnurr- und Backenbart verdeckt iſt, ſind die negerhaften Wulſtlippen des großen Mundes nicht minder charakteriſtiſch. Dazu liegen die ſinnenden Augen tief unter ſtark gewölbten Lidern, aber nicht allzu tief unter der hohen und zurückliegenden Stirn; das Ohr iſt kühn geſchwungen und beträchtlich. Das Animaliſche des Temperaments tritt in dieſer Phyſiognomie beſtimmend vor, — es iſt dazu ein heimlicher, dauerhafter, aber nicht intenſiver Beobachter, — es iſt auch ein Arbeiter, der, einmal warm im Thema, aufhört, wenn er dem Umfallen nahe iſt, — es iſt im Großen und Ganzen ein ruheliebender Menſch mit mehr Bequemlichkeit als Gemüt, der ſich mit Redensarten und verlegenem Lachen um einen ernſten wie ſcharfen Disput herumdrückt. Es geht in ſeinem Kopf viel vor, wenn auch unmethodiſch und ſozuſagen gedankenlos. Dieſelbe Phyſiognomie hat bei ſeinem neun Jahre jüngeren Bruder ſogar einen bornierten Zug, der bei Paolo allerdings nicht zu erkennen iſt. — Anno 1565 mußte Veroneſe ſich wohl der Thatſache nicht mehr verſchließen können, daß er in dem ſalzfeuchten Klima von Venedig ſchon bedenklich Haare gelaſſen habe und die Stirn ihm immer mehr nach hinten rückte, — item, daß jetzt die höchſte Zeit zum Heiraten ſei. Er ging alſo nach Verona, wo die älteſte Tochter ſeines 1560 verſtorbenen Meiſters und Oheims, Helena Badile, lebte und damals dreiundzwanzig Jahre alt war, und dieſe heiratete er im Frühjahr 1566, wobei Farinati und Schiavone ſeine Trauzeugen waren. Auf dem ſchönen Louvrebilde der „Jünger von Emmaus“ (Abb. 54) ſollen die Familienangehörigen des Künſtlers zu finden ſein. In dem einen Jünger iſt auch der älter gewordene Künſtler zu erkennen und danach wie nach dem Alter der Kinder ſcheinen inzwiſchen zehn bis zwölf Jahre vergangen zu ſein. Iſt die Hausfrau hier in der That Veroneſes Gattin, ſo war ſie ein reizendes Geſchöpf mit lieben Zügen. Es ſind zehn Kinder dargeſtellt; ob alle aus dieſer Familie ſtammen, iſt ſo wenig bekannt wie das Familienleben ſelbſt, das indeſſen nach allen Anzeichen ſehr glücklich geweſen ſein muß. Man kennt nur zwei ſeiner Söhne, die beide Maler wurden. Gabriel, der 1568 wohl als erſter geboren iſt, lebte am längſten; er ſchloß nach dem Tode ſeines Oheims Benedetto und ſeines 1570 geborenen, ſehr begabten Bruders Carletto etwa 1598 die bisher gemeinſam fortgeführte Werkſtatt und wurde Kunſthändler. Er ſtarb dann 1631 in ſeinem dreiundſechzigſten Jahre, ohne je wieder hervorgetreten zu ſein. Sonſt iſt aus dieſer Zeit von den Lebensverhältniſſen Veroneſes nur bekannt, daß er ſein erſtes Heim mit ſeiner jungen Frau im Kirchſpiel S. Samuele in der Calle Mocenigo, und zwar in den Häuſern des Signore Ferrighi aufgeſchlagen hatte. — Die infolge dieſes jungen Glückes ſeit 1566 nun beſonders angefeuerte Schwungkraft eines ſchon an ſich heiteren und daſeinsfrohen Naturells hat ſich im Sommer dieſes Jahres in der Ausmalung eines Landhauſes zu Maſer (auch Maſero, Maſiera) nahe bei Aſolo in einer der ſchönſten Schöpfungen Veroneſes ausgelebt, die von einem duftigen Blütenhauch umſchwebt ſcheint. Dieſes in anmutiger Berglandſchaft gelegene Landhaus war von Palladio erbaut, von Aleſſandro Vittoria mit Bildwerken geſchmückt und Veroneſe durch die Beſitzer zum maleriſchen Schmuck vorbehalten. Das Heim und die

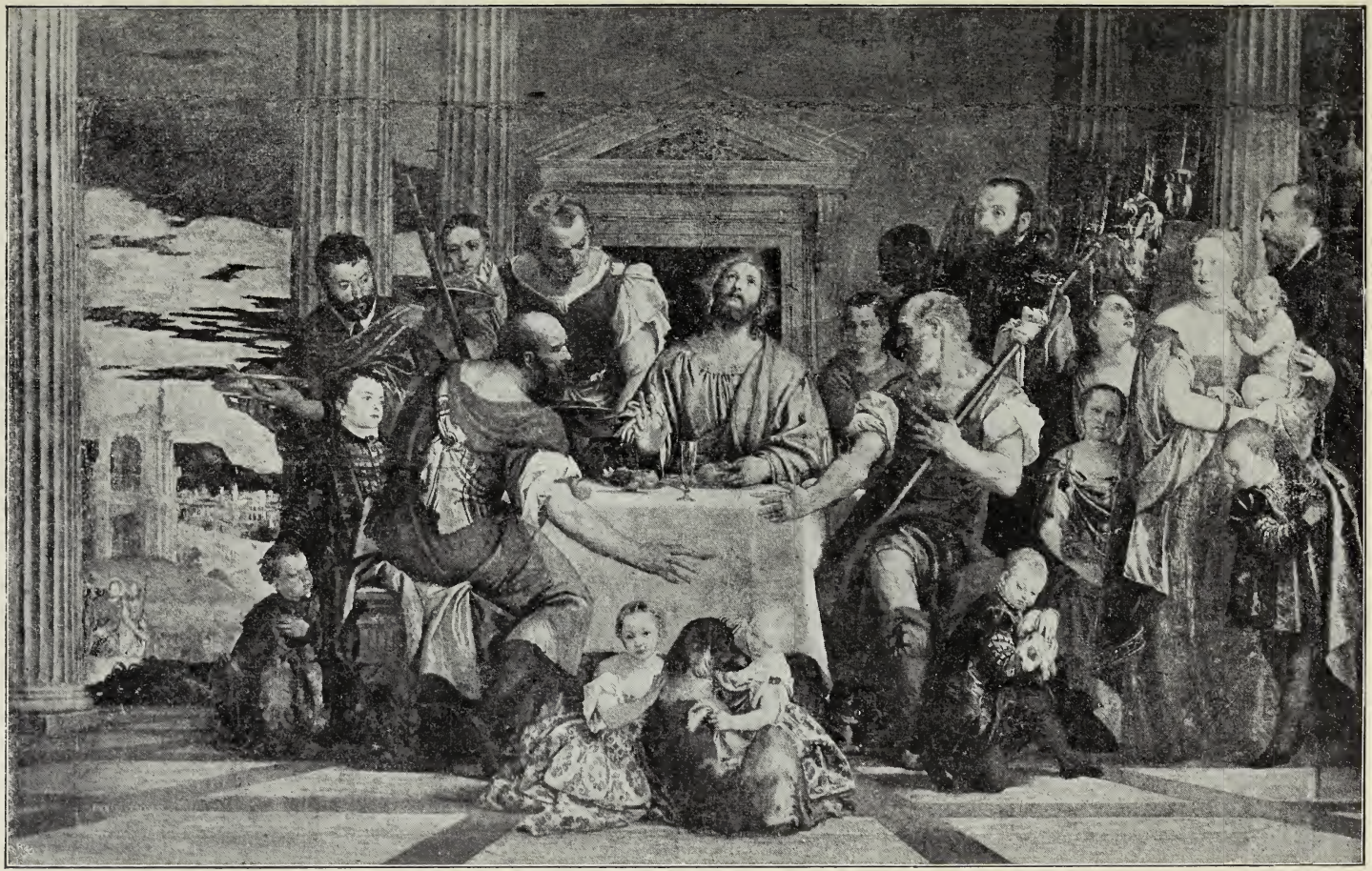

Abb. 54. Die Jünger von Emmaus. Paris. Louvre.

Bauherren, zwei venezianiſche Patrizier (Abb. 55 u. 56) namens Daniel und Marcantonio Barbaro, Veroneſes Gönner und Freunde, tragen das fürſtliche Gepräge der Spätrenaiſſance auf dem Boden S. Marci ſo ſehr und ſind ſo typiſch, daß Yriarte den Marcanton in ſeinem ſchon angeführten Buche gleichſam als Leitfaden für ſeine intereſſanten hervorragenden Künſtlern befreundet, auch diplomatiſch thätig geweſen und lebte einträchtig als Cölibatär in der Familie ſeines jüngeren Bruders Marcanton. Dieſer war ein Renaiſſancemenſch im monumentalen Stil. Staatsmann, Diplomat, Gelehrter, Kunſtdilettant, iſt er nach der Vorſchrift des Patrizierſtatuts vom Jahr der Mündigkeit ab

Abb. 55. (? Tintoretto), Bildnis des Marcantonio Barbaro. Wien. Belvedere.
(Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien.)

Schilderungen benutzt hat. Der ältere Bruder Daniel hatte ſein Erſtlingsrecht an den jüngeren abgetreten und war geiſtlich geworden, in welchem Stande er 1570, alſo bald nach dieſer Zeit, als höchſter Prälat von Venedig mit dem offiziellen Amtstitel des Patriarchen von Aquileja ſtarb. Eine feine Gelehrtennatur, wie Veroneſe ſie in ſeinem Dresdener Bildnis mit dem ſtillen Bücherfrieden im Geſicht uns ſympathiſch geſchildert hat, war er Geſchichtsſchreiber, Vitruv-Überſetzer, eminent kunſtſinnig, mit bis in ſeine letzten Tage unermüdlich für den Staat thätig und in dreißig Stellungen dabei erprobt. Faſt durch das ganze damalige Europa als Geſandter geſchickt, energiſch, klug, würdevoll, ſuchte er ſeine Erholung von ſchwierigen Aufgaben in Kunſt und Wiſſenſchaft; im Beſitz vielſeitiger Bildung und hoher Geſinnung war er mit vielen Koryphäen ſeiner Zeit durch Briefwechſel oder perſönlich verbunden. Pietro Bembo, Sperone Speroni, Taſſo, — Palladio, Vittoria, Veroneſe, — es ſind die beſten Namen,

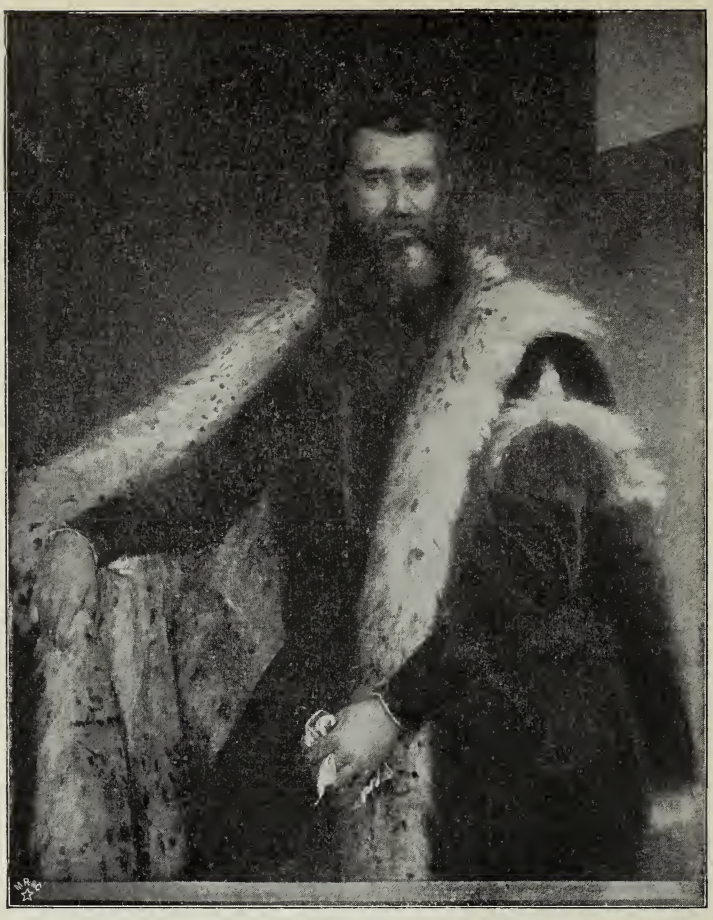

Abb. 56. Bildnis des Daniele Barbaro. Florenz. Pal. Pitti.

die in dieſen Tagen zu finden waren. In Wien hängt ein Veroneſe zugeſchriebenes, ihm aber neuerdings von Wickhoff mit Recht aberkanntes und auf Tintoretto getauftes Bildnis nach ihm. Ein ſelbſtbewußter Charakterkopf. In Naſe und Augen viel harte Energie, Scharfblick und Verſchlagenheit, die ſich mit keinem Zucken verrät. Es iſt aber auch ein Mann, der genau weiß, was er wert iſt. — Solcher Art waren Veroneſes Auftraggeber; der Umgang mit ihnen und ihr verſtändnisvolles Kunſtintereſſe regten ihn an, um ſo mehr als ihm in der Ausführung des Auftrags freie Hand gelaſſen war. Er konnte ſich frei in ſeiner unerſchöpflichen Geſtaltung bewegen, ohne irgendwie durch Wünſche eingeengt zu ſein. Seine Malereien befinden ſich ausſchließlich im Oberſtock, der eine große durchlaufende Galerie mit einem dieſe kreuzenden Querarm und einer Kuppel auf der Vierung enthält. Parallel zur Hauptgalerie befinden ſich die Wohnräume der Familie. Und hier iſt die Wirkungsſtätte, in der Veroneſe zwiſchen 1564 und 1568, ziemlich wahrſcheinlich aber 1566 während eines Sommers eines ſeiner reizendſten Werke geſchaffen hat. Religiöſe (Abb. 58), mythologiſche, genrehafte Darſtellungen hat er in reicher Fülle hervorgerufen, teils wie er den Geſchmack des Raumbewohners zu treffen glaubte, teils Improviſationen ſeiner eigenen Daſeinsluſt und ſeines Gefallens an der Familie ſeiner Wirte, die er unter den Figuren neben ſeiner eigenen Perſon abgebildet hat. Das Schwergewicht dieſer Schöpfung liegt indeſſen in der Kuppel, während die große Galerie, als abendlicher Verſammlungsſaal oder Wandelhalle bei ſchlechtem Wetter und als Zugangskorridor benutzt, nur acht Figuren in ge-

malten Niſchen mit Trophäenſchmuck dazwiſchen aufweiſt.

Ob Veroneſe geahnt hat, als er zum Vorwurf der Kuppelmalerei (Abb. 59) die „Unſterblichkeit“ nahm, daß die Bauherrenfamilie, dies Haus und ſeine Schöpfung darin als ein glänzendes Stück Kulturgeſchichte die Jahrhunderte überdauern und jeden als ein reizendes Idyll erfreuen würden, der nachmals durch Bild, Schrift und Wallfahrt in den Geiſt jener Zeit einzudringen ſuchte? Es iſt ein Schwung in dieſem Kreiſe, wie er ſelbſt bei dieſem dithyrambiſchen Schilderer der Welt der Grazien nicht oft zu finden iſt, — und ein Farbenrhythmus, daß man ſelige Zukunftszuverſicht darin zu leſen meint. Wie leicht und getragen ſchwebt dieſer holdſelige Genius der Unſterblichkeit auf dem Rücken eines fledermausartigen Flugtiers dahin, — wie außerordentlich zwanglos, mit dem ganzen Reiz des flüchtigen Zufalls ſind um ihn die Olympiſchen in der Frühlingsfriſche ſorgloſen Daſeins gelagert: Apollo, der mit begeiſtertem Auge die Lyra ſpielt, — Aphrodite in prächtiger Bildung des entblößten Rückens, wie ſie zum Nachbar Hermes hinüberſchaut, — Artemis, die mit einem Hunde ſpielt, — der gedankenvolle greiſe Saturn mit der Senſe, — der wie ein Beduinenſcheich von einem Burnus verhüllte Zeus mit dem Adler, — Ares, der den Lyraklängen lauſcht. In den vier Ecken dieſes Kuppelmittelſtücks befinden ſich dann die vier Elemente der Alten in prächtigen Geſtalten dargeſtellt, und zwiſchen ihnen vier trennende Felder mit gemalten Skulpturen, wie ſie Veroneſe unten in der Hauptgalerie ſowie in anderen dekorativen Arbeiten nach Michelangelos Vorbild vielfach verwendet hat. Ihren Abſchluß erhält dieſe Kuppelmalerei durch eine nach zwei Seiten fortgeſetzte Architekturdarſtellung, deren Art das echte veroneſiſche Gepräge zeigt: den virtuoſen Tauſendkünſtler, der ſpielend alle perſpektiviſchen Probleme löſt und mit ihnen überraſchende Wirkungen ſucht, wie ſie mit der reinen Kunſt freilich nichts zu thun haben und von ſchlagender Bezeichnung für den Verfall der

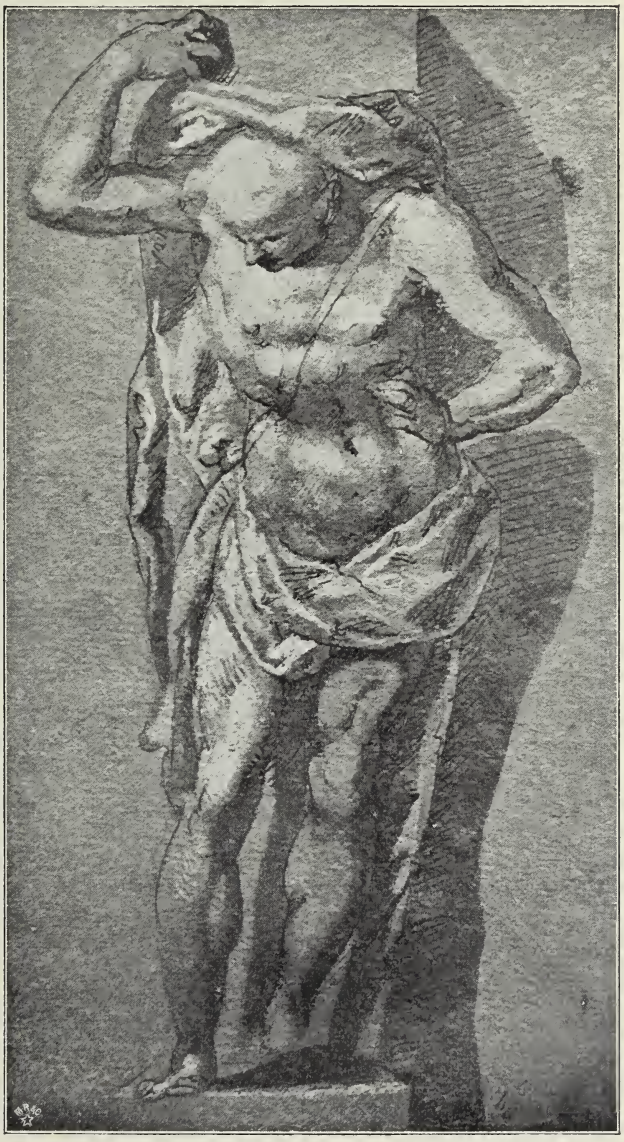

Abb. 57. Studie. Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Abb. 58. Verlobung der heiligen Katharina. (Zimmerlünette in der Villa Maſer.)
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Renaiſſancebewegung ſind. Wie er ſchon in einem der geſchloſſenen Räume unter Anderem einen Jäger mit ſeinem Hund in offener Thür ſo täuſchend abgebildet hat, daß er in Wirklichkeit dort zu ſtehen ſcheint, ſo hat er auch hier ſeiner übermütigen Künſtlerlaune freien Lauf gelaſſen, nachdem er in glücklich gelungener Dichtung und noch beſſerem maleriſchen Gelingen mit graziöſem Ernſt das Hauptfeld bezwungen; an die abſtrakten Vorſtellungen, die der Bildungsweiſe des Renaiſſancemenſchen entſprechend der Mythologie ſeiner Vorfahren entnommen ſind, ſchmiegt er ein Stück ſinnenfroher Wirklichkeit: auf dem durch zwei gewundene Säulen und drei Thüröffnungen geſchickt gegliederten Balkon der einen Seite erblickt man eine alte Dame mit einem Hündchen und neben ihr eine ſtattliche junge Frau ſowie einen Knaben, der einen Pfau auf der Baluſtrade neckt. Die Aufmerkſamkeit der ſchönen Venezianerin iſt der anderen Seite zugewandt, wo je ein Jüngling rechts und links einen die Baluſtrade in der Mitte entlang laufenden Pavian reizen. Hier ſpiegelt ſich der echte Veroneſe mit ſeinen fröhlichen Privatneigungen und dem geiſtigen Sichgehenlaſſen gerade ſo anziehend wie in den übrigen Gruppen von Maſer, den Reitern, Muſikanten, Sängern, den Lünettenbildern dieſer Kuppel, welche Sommer und Herbſt in geiſtreicher Weiſe allegoriſieren. Als Maler, Zeichner, Erfinder immer froh und leichtherzig, fabelhaft geſchickt, nie um einen überraſchenden und geiſtreichen Ausdruck verlegen, jugendfriſch, und trotzdem er von allen Vorgängern gelernt hat, frei von herkömmlichen Ideen wie Manieren, liebreizend und ſchmeichleriſch — iſt er, mit zwei Worten geſagt, der intereſſanteſte Malerfeuilletoniſt, den jene Zeit hervorgebracht. Michelangeleske Gedankengröße und Tizianiſche Malerbedeutung in ernſtem Sinne darf man bei ihm ſo wenig ſuchen als feine Pſychologie und Fähigkeit, am Menſchen mehr zu ſehen, als der erſte Eindruck hervorruft. Er iſt ein blendender Schilderer in einer Zeit, in der kritiſch-ſatiriſcher Geiſt den großen Dichterſchwung ſchon gebrochen und das Gehirnleben wie den Pulsſchlag ſchon geſchwächt hat, — in

einer Zeit des Verfalls und der Reaktion, die nichts mehr ernſt zu nehmen beginnt als das Vergnügen. In dieſer Zeit aber iſt Veroneſe neben Torquato Taſſo, — der von größerem Kaliber als der Maler, aber durch ein tragiſches Schickſal noch mehr gehemmt erſcheint, — allerdings wohl die anſprechendſte Erſcheinung. Er war eben ein Glücksmenſch, in deſſen Seele ein tragiſcher Konflikt etwas Unmögliches geweſen wäre, denn er hätte nach einem furchtbaren Schickſalsſchlag vielleicht ſich ſatt geweint wie ein Kind, dann aber in lächelnder Leichtherzigkeit ſein Glück von neuem verſucht. Das iſt aber nie nötig geweſen, denn ihm fiel alles mühelos in den Schoß, — ſelbſt der Tod, der ihn vor den Gebrechen des Alters nach einem kaum ſtundenlangen Kampf und mit dem Nachklang einer prunkvollen Feierlichkeit fortnahm.

Inzwiſchen hatte der Ruf der „Hochzeit von Cana“ in S. Giorgio Maggiore ſich über das ganze venezianiſche Gebiet verbreitet. Wallfahrende oder in Kloſterangelegenheiten reiſende Mönche hatten daheim wohl Wunder von dieſem Rieſenwerk und ſeiner Anziehungskraft auf die Menge berichtet, denn es kamen in den folgenden Jahren Wünſche nach gleichen Schöpfungen von allen Seiten, die eine ganze Reihe von Meiſterwerken in immer neuer Abwandlung des Themas hervorriefen; daneben gingen dann aus Veroneſes Schülerwerkſtatt wohl für minder gut zahlende Beſteller eine Anzahl weniger bedeutender Repliken hervor, die heute in vielen Muſeen zu finden ſind. So iſt eines der früheſten und farbenſchönſten das für S. Nazario e Celſo zu Verona gemalte und etwas abweichend von Veroneſes beliebter Art komponierte Gaſtmahl des Simon (jetzt Turin). Es ſcheint 1566 zugleich mit einem Martyrium des heiligen Georg für S. Giorgio entſtanden zu ſein, als Paolo ſich in Verona befand, um ſeine ſchöne Couſine Helena Badile heimzuführen. — Um 1570 entſtand ein anderes Gaſtmahl des Simon (jetzt Mailand) (Abb. 62) für S. Sebaſtian, und ſogleich darauf ein neues für S. Giovanni und Paolo (jetzt Venedig) anno 1572, das ſpäter, nachdem die Inqui-

Abb. 59. Kuppel der Villa Maſer (jetzt Giacomelli).
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

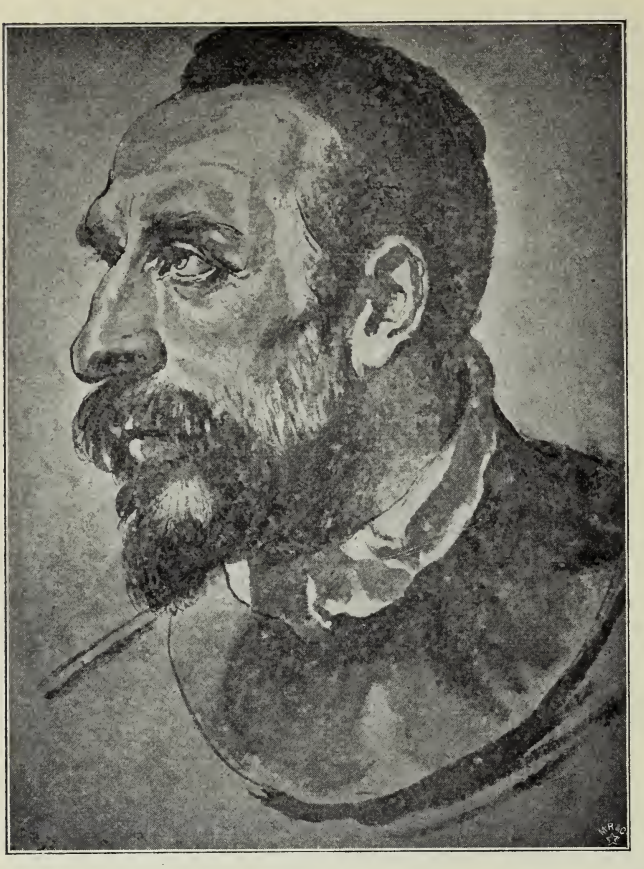

Abb. 60. Bildnisſtudie. London. Britiſch Muſeum.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

ſition darüber gekommen war, in ein Gaſtmahl des Levi (Abb. 63) umgetauft ward. Im gleichen Jahre ſchuf der Künſtler für das Kloſter der Madonna vom Monte Berico ein Gaſtmahl des heiligen Gregor. Bei allen dieſen und ſpäteren Gaſtmählern verwendet Veroneſe mit Meiſterſchaft vorwiegend eine Säulenhalle mit reichen Architekturperſpektiven und der von Lionardo begründeten und hier nur feiner aufgelöſten Dreiteilung zur Umrahmung des Vorganges, der nicht mehr und nicht weniger iſt als die Darſtellung eines Herrenfeſteſſens in einem der reichen Paläſte von Venedig. Kavaliere unterhalten und bewegen ſich, Diener laufen hin und her, Hunde ſpielen herum, Landsknechte, Papageien, Zwerge, Kinder, Neugierige hinter Säulen oder auf den Balkonen im Hintergrund beleben den Anblick mannigfaltig. Chriſtus, unter den Zöllnern bei Levi, und von der Magdalena bei Simon bedient, iſt nur eine epiſodiſche Figur im ganzen, obgleich er hier wie ſchon auf dem Hochzeitbilde und überall die Mitte einnimmt. —

Inzwiſchen hatte wahrſcheinlich ein guter Freund oder ein Kollege, der überzeugt war, die Sache noch beſſer zu verſtehen und das Honorar dafür noch geſcheiter anwenden zu können, den braven Vätern von S. Giovanni und Paolo ins Ohr geblaſen, daß die Auffaſſung dieſes Simonmahls in ihrem Refektorium allzu unheilig ſei und ſchwache Herzen mit verderblicher Weltluſt bethören könne. Der Prior ſcheint Veroneſe vergeblich um eine Änderung erſucht zu haben. Dieſer erhält eines Tages einen ſchwarzgeſiegelten Brief von den Vätern des Inquiſitionstribunals mit der freundlichen Bitte, ſich am 18. Juli 1573 bei ihnen einfinden zu wollen, damit man ſich im allgemeinen ein wenig über Kunſt mit ihm unterhalten könne. Worauf die Sache hinauslief, war nicht geſagt, Paolo aber, wie das noch erhaltene Protokoll ergibt, vermutungsweiſe bekannt. Jenſeits der S. Marcusgrenzen war ſolche Aufforderung nicht ganz ungefährlich, und mancher, der in dieſen kraftgenialiſchen Zeiten ſonſt noch etwas auf dem Gewiſſen trug, hätte gezittert oder gar ſein Pferd zu einem Spazierritt über die Landesgrenze ſatteln laſſen. An dieſem ſchönen Ort aber war die Sache nicht ſo ſchlimm, und dem Künſtler wird, als er ſeine Ehrenkette umlegte, das Herz nicht übermächtig geklopft haben. Denn Venedig hatte dem Papſt zwar ein Inquiſitionstribunal für Glaubensſachen zugeſtanden, aber deſſen ohnehin beſchränkte Zuſtändigkeit erſtreckte ſich nicht auf Kunſt und Litteratur. Und falls die Zuſtändigkeitsfrage auch gegen Paolo entſchieden wäre, ſo blieb der Signorie nach dem mit Nikolaus V. geſchloſſenen Konkordat doch das Recht, ihren Intereſſen zuwiderlaufende

Inquiſitionsentſcheidungen aufzuheben; ſie würde namentlich bei einer ſolchen Bagatelle einen ihrer gefeiertſten Maler ſchwerlich haben ſitzen laſſen. Wäre der Künſtler ſchneidiger geweſen, ſo hätte er danach die Citation nicht beachtet oder höflich geſchrieben, daß er dringend beſchäftigt ſei und außerdem die ſchwarze Farbe der Richtergewänder als Maler haßte, weshalb es ihm leid thue u. ſ. w. Als ein höflicher Mann ging er aber hin, und dieſem Zufall verdanken wir eine der intereſſanteſten Quellen zur Zeitgeſchichte wie für die perſönliche Art des uns ſonſt ſo wenig bekannten Künſtlers. Das Protokoll iſt bei Guhl-Roſenberg abgedruckt und die Herausgeber bemerken mit Recht, daß Veroneſe danach kein gebildeter Menſch geweſen ſei. Auf den Vorwurf, daß er einen Mann, der ſich mit blutender Naſe über das Geländer beuge, Zwerge, Hunde, Papageien, hinkende deutſche Landsknechte in einer ſo heiligen Darſtellung angebracht habe, und auf die Frage, warum dies eigentlich geſchehen ſei, gibt er die ſchöne Antwort, daß die Maler gleich wie die Dichter und „Narren“ ſich ſolche Freiheiten herausnähmen. In dieſem Beweisſtil geht es weiter und aus ihm tritt eine ſolche Unbehilflichkeit des Denkens zu Tage, ein ſolches Banauſentum, daß man den eleganten Maler der großen Welt von Venedig nicht wiederzuerkennen glaubt. Faſt möchte man für ein Märchen halten, daß dieſer Mann geſellſchaftlich mit den geiſtig hochſtehenden Patriziern von Venedig verkehren und in ſeiner Sinnesaufnahme von der Erſcheinungswelt ſo fein und verſtändnisvoll ſein konnte, als es der Fall war. Mangelhaft erzogene Künſtler von Bedeutung waren in der Renaiſſance ebenſo häufig als zu anderen Zeiten, und die Michelangelo, Lionardo, Albrecht Dürer, Max Klinger, welche neben bedeutenden Werken der Kunſt ſcharfſinnige theoretiſche oder äſthetiſche Schriften verfaßt haben, waren ſogar immer ſelten. Aber die Kunſt bringt bei einiger Bedeutung immer Bildung mit ſich, worin ſich erklärt, daß im Elementaren oft bis ins hohe Alter hinein unſicher gebliebene Kunſtautodidakten geiſtig die regſamſten, intereſſanteſten, oft jedem wiſſenſchaftlichen Kopf gewachſenen Menſchen ſind. Mit welcher Eleganz wußte Raphael ſeine weltmänniſchen Manieren auch mit der Feder zu behaupten und ſeinen Mangel an Kenntniſſen zu verdecken! Veroneſe iſt ein Phänomen vom Gegenteil. Die Ortho-

Abb. 61. Studie zum Mailänder Simon-Gaſtmahl. Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

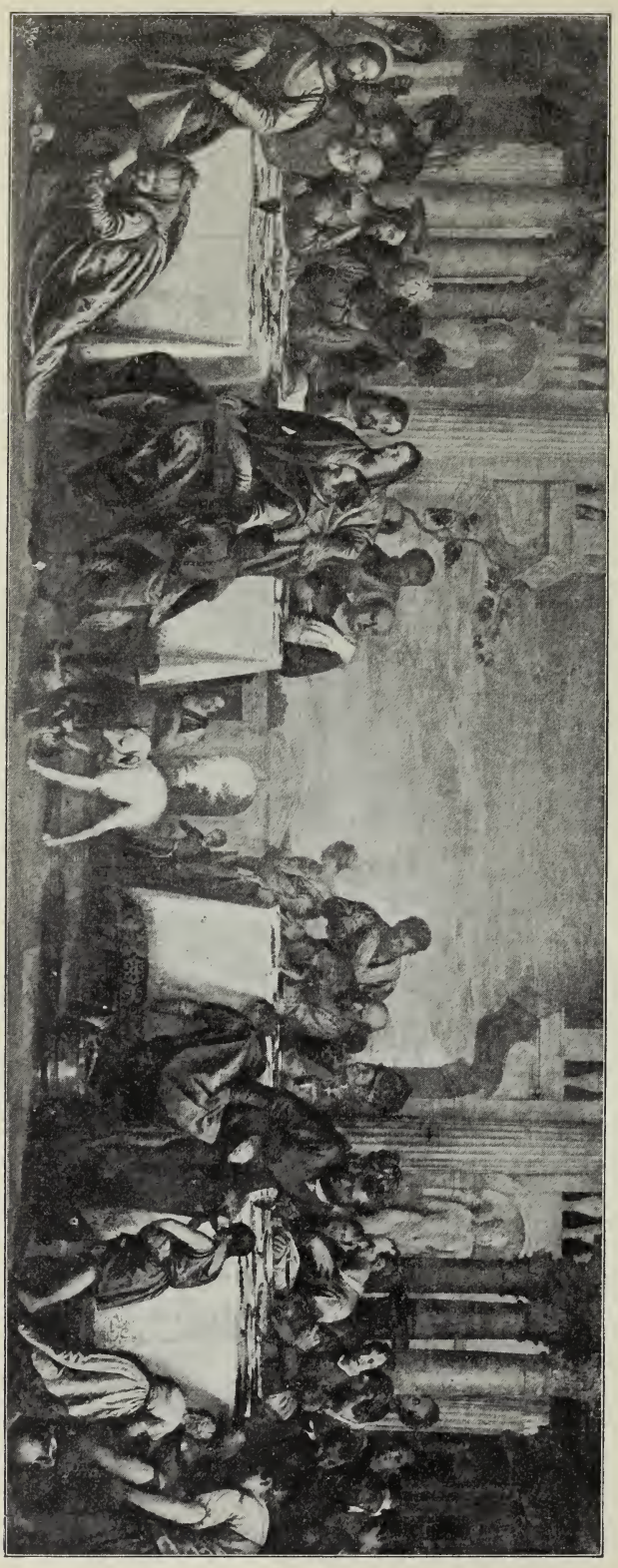

Abb. 62. Gaſtmahl beim Phariſäer Simon. Mailand. Pinakothek. (Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

graphie in einem einzigen von ihm erhaltenen und bei Guhl abgedruckten Brief geſchäftlicher Art iſt ganz mangelhaft, ſein Geiſt den natürlichſten Fragen über ſeine Kunſt nicht gewachſen. Daher ſtammt denn auch die geiſtige Unbedeutendheit ſeiner Motive, ſeine äußerliche Auffaſſungsweiſe, eine gewiſſe Fadheit, welche die bedeutenden Schönheiten ſeiner Kunſt für gereifte Anſprüche indeſſen nie ganz vergeſſen laſſen. Angeſichts von Bedeutung und Umfang ſeines Talents aber muß man ſich bedauernd fragen, zu welcher Höhe dieſer Mann hätte gelangen müſſen, wenn eine vertiefte Bildung Geiſt und Gemüt mit ſicherer Schwungkraft verſehen. — Der Ausgang dieſes intereſſanten Prozeſſes iſt harmlos genug. Veroneſe wurde aufgegeben, das Naſenbluten, die Landsknechte, den Zwerg, die Hunde zu entfernen. Das hat er nicht gethan, wie das heute noch in der Akademie zu Venedig befindliche Bild beweiſt, — wohl aber ſcheint die Magdalenenfigur fortgenommen und nach entſprechender Änderung der Mitte das Thema von Simon auf Levi umgetauft zu ſein. Es iſt alſo keine Entfernung im Sinne des Tribunalsſpruches geſchehen. Wahrſcheinlich iſt danach der Künſtler über die Unhaltbarkeit des Prozeſſes aufgeklärt worden und hat jenem einfach ſtillſchweigend Widerſtand entgegengeſetzt und den Prior dann mit dieſer Änderung beſchwichtigt.

Abermals ein „Mahl bei Simon“ ſchuf Veroneſe hiernach für das Servitenkloſter (jetzt in Paris, Abb. 66), auf dem die ſehr leicht und lebendig gruppierte Tiſchgenoſſenſchaft an zwei gebogenen Ta-

feln in einer Rotunde ſitzt und über die knieende Magdalena hinweg ſich ein Ausblick auf klaſſiſch ſchöne Architekturen öffnet. Iſt dieſe Art des Aufbaus auch die häufigſte bei Veroneſe, ſo hat er doch vortreffliche Meiſterwerke im gleichen Thema mit einer ganz anderen Anordnung geſchaffen. So auf der Dresdener „Hochzeit von Cana," die in Deutſchland der berühmteſte Veroneſe iſt (Abb. 67). Hier iſt die Geſellſchaft um einen Tiſch auf der Veranda gruppiert und bietet einen feſſelnden Anblick durch die Mannigfaltigkeit bildnismäßiger Typen, welche durch die reiche Bogenarchitektur im rechten Hintergrund noch mehr hervorgehoben werden. Die Hauptfigur iſt hier der prüfende Weinſchenk im mittleren Vordergrund, der in Orange und Rot auch den lichten Farbenaccord für das Werk angibt und zu dem Heiland mit dem leeren und wächſernen Geſicht überleitet. Das Bild iſt in ſeiner bunten Farbenpracht ſehr kennzeichnend für Veroneſes Art, — es iſt ein Bouquet aus Weiß, Blau, Rot, Gold und nach der dekorativen Seite bewundernswert. Es zeigt ihn aber auch vollkommen in ſeinem Mangel darin, daß er für die Poe-

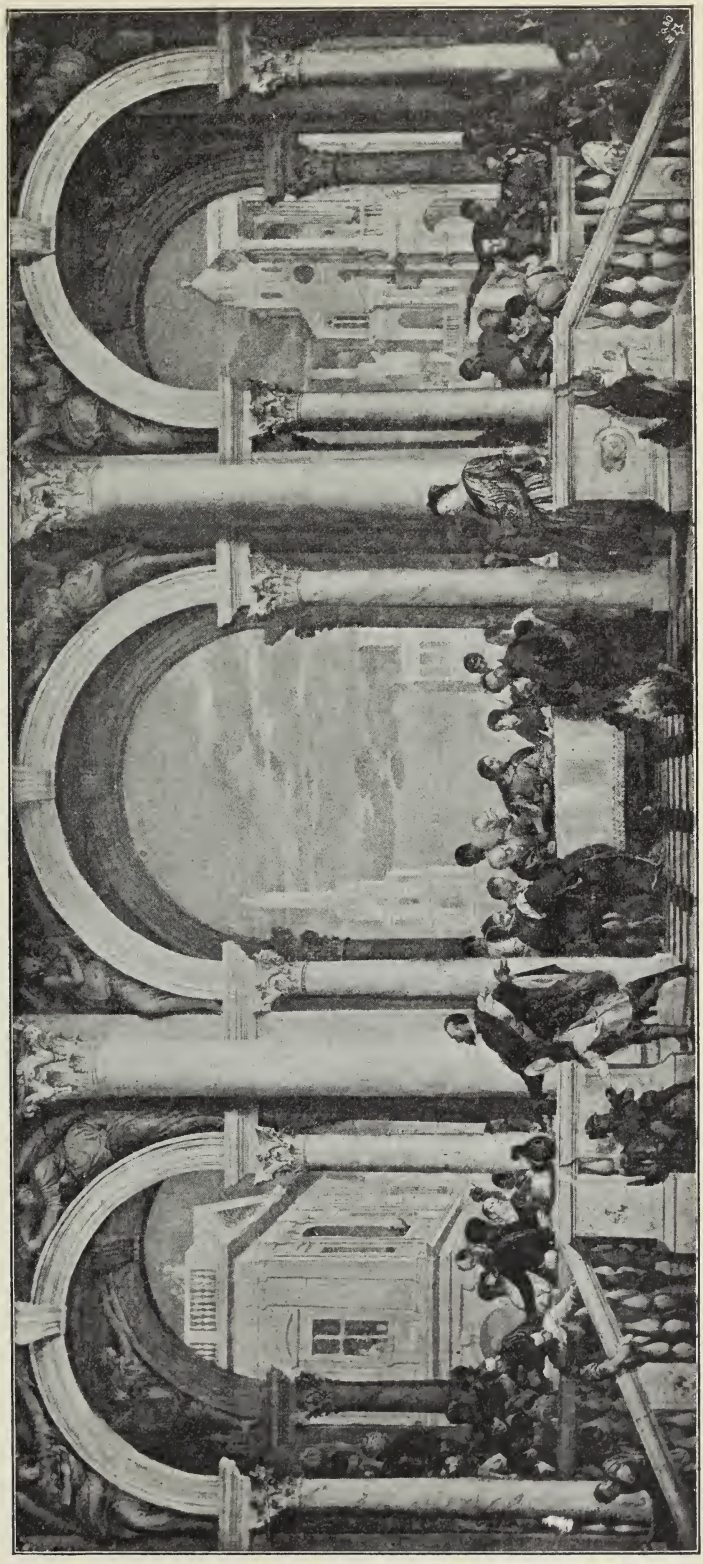

Abb. 63. Das Gaſtmahl bei Levi. Venedig. Akademie.

ſie des nackten Tons nur geringe Empfindung beſaß. Man beſtaunt ſeine Geſchicklichkeit und kann den Rhythmus ſeiner Farbenkompoſitionen mit Genuß verfolgen, — vor einem ſeiner Werke in die Selbſtvergeſſenheit ſüßer Dämmerungen zu verſinken, wie es vor einem Tizian ſo leicht mit uns geſchieht, kann man bei ihm nicht. Eine ähnliche Auffaſſung des gleichen Vorwurfs befindet ſich auch in Madrid (Abb. 39), wo indeſſen die Handlung in einen geſchloſſenen Raum verlegt iſt; hierher kann man auch das ſchon genannte Bild der „Jünger von Emmaus“ (Abb. 54) rechnen, obgleich es eigentlich ein Gruppenbildnis der Künſtlerfamilie iſt. —

Eine zahlloſe Reihe von Werken auf Leinwand hat der Künſtler während ſeines Lebens geſchaffen, von denen ein ſehr großer Bruchteil auf das Jahrzehnt zwiſchen Maſer und dem Neubeginn im Dogenpalaſt entfällt. Es iſt in dem hier gegebenen Rahmen nur möglich, in den einzelnen Gruppen das Hauptſächliche zu ſtreifen. Aber auch monumentale Arbeiten fehlen in dieſer fruchtbaren Periode nicht, wie hiſtoriſche Darſtellungen in einer Villa zu Magnadole, denen ſich Faſſaden und Innenmalereien an Paläſten zu Venedig und Landhäuſern auf dem Feſtlande anſchließen. Indeſſen fallen

Abb. 64. Bildnisſtudie. Paris. Louvre.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

dieſe Werke nicht ins Gewicht, da ſie größtenteils von Schülerhänden ausgeführt ſind; Veroneſe bleibt auch noch mit dem kleinen Bruchteil ſeiner nachweisbar eigenhändigen Schöpfungen neben Rubens die an Umfang wohl leiſtungsfähigſte Erſcheinung der Geſchichte. Die Schnellmaler des Renaiſſanceverfalls kann man füglich nicht mit ihm und ſeinem flämiſchen Genoſſen vergleichen. — Als ein intereſſantes Thema, von dem leider jede Spur verſchwunden iſt, wäre

vor 1577 jener Triumphbogen in S. Nicolo del Lido zu nennen, den Palladio 1574 erbaute und Tintoretto in Gemeinſchaft mit Medici, zu beſteigen. Der Doge gab zu dieſem äußeren Empfang, bei dem Venedig ſeinen ganzen Reichtum entfaltete, eines

Abb. 65. Marter eines Heiligen. Lille. Muſeum.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Veroneſe ausſchmückte. Die Signorie wollte damit König Heinrich von Polen ehren, der in dieſem Jahre über Venedig nach Paris reiſte, um dort den Thron ſeines verſtorbenen Bruders Karl IX., Sohnes der Katharina ſeiner berühmten Bankette, bei dem der Anblick von zweihundert Patrizierinnen, die von Seide, Brokat, Gold und Edelſteinen ſtarrten und als köſtlichſtes Kleinod dazu ihre ſprichwörtliche Schönheit zur Schau

Abb. 66. Gaſtmahl beim Phariſäer Simon. Paris. Louvre.

Abb. 67. Hochzeit von Cana Dresden. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

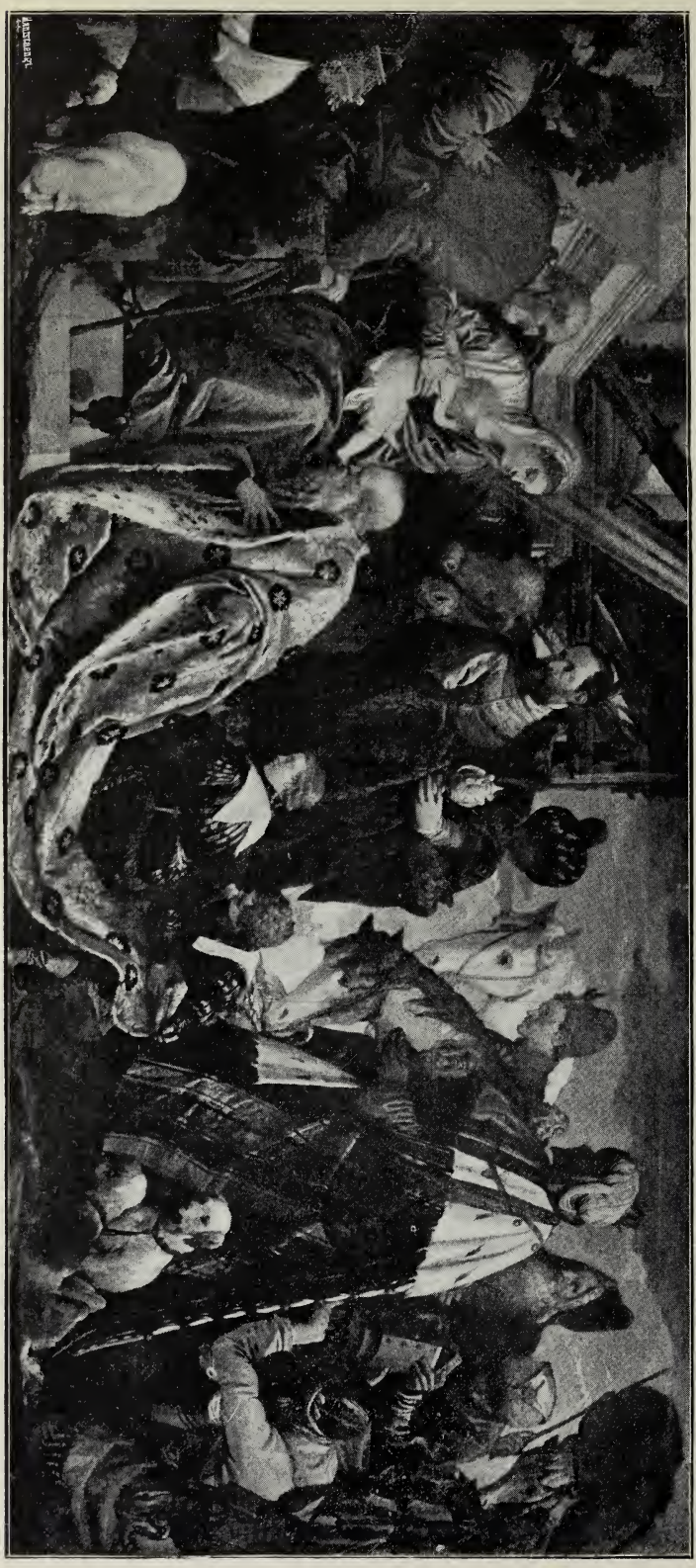

Abb. 68. Anbetung der Könige. Dresden. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

ſtellten, den galanten König in ſprachloſe Bewunderung verſetzte. —

Eine beträchtliche Zahl von Tafelwerken Veroneſes haben die „Anbetung des Kindes“ zum Vorwurf. Teils ſind es die drei Könige (Abb. 68, 69), wie auf dem prächtigen Breitbild der Dresdener Galerie (von dem ſich eine Replik in Venedig befindet), wo ein helles und gleichmäßiges Licht um edle Geſtalten flutet und einen ſprühenden Farbenaccord aus Braun, Grün und Rot in feiner Stufung zum Wirken bringt, und wo eine ſonſt bei Veroneſe nicht gerade häufige Kraft durch die feierlich nahenden Figuren geht; hierher gehört auch eine Münchener Hochdarſtellung des gleichen Vorwurfs (Abb. 70); teils ſind es Anbetungen des Kindes durch Heilige (Abb. 13, 16, 27, 42, 51, 53). Die ſchönſte Darſtellung dieſer Art iſt wohl die „Verlobung der heiligen Katharina“ in Venedig, welche mit großer dekorativer Pracht dargeſtellt iſt. Der Vorwurf iſt für Veroneſes äußerliche Art nicht günſtig. Wo er, wie in Dresden und Paris, eine Art Staatsaktion darſtellt, vermag ſeine maleriſch bewegte Kompoſitionskunſt und ſein Farbenbouquet uns zu feſſeln — wo dies nicht

Abb. 69. Anbetung der Könige. Wien. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Abb. 70. Anbetung der Könige. München.

der Fall iſt, zieht er nicht an. Er, der eine Fülle der ſchönſten weltlichen Frauengeſtalten ſchuf, iſt dem Mariatypus gegenüber ſpröde. Weil es ihm ſelbſt an innerer Gläubigkeit fehlt und dazu ſein Verſtändnis für das pſychologiſche Erfaſſen der Mütterlichkeit nicht tief iſt, kommt er über eine ſchematiſche Idealiſierung des Modells nicht hinaus. Seine Maria poſiert, und ſelbſt wo ſie in einem Modell voll jugendſcheuer Lieblichkeit von Anzahl von Heiligendarſtellungen (Abb. 15, 19, 20, 33, 40), wie in Florenz die heilige Juſtine (Abb. 6), die heilige Katharina (Abb. 32), in Lille eine andere figurenreiche Marterdarſtellung (Abb. 65), vor allem aber in London eine „Viſion der heiligen Helena“ an (Abb. 46), welche als eine überaus liebreizende Frauengeſtalt am offenen Fenſter ſchlummernd dargeſtellt iſt, vor welchem zwei Engel der Traumſehenden ein ſchweres Holzkreuz weiſen.

Abb. 71. Chriſtus auf dem Weg nach Golgatha. Paris. Louvre.

ihm verkörpert iſt, guckt ein wenig Koketterie, wie ſie in Venedig gleichſam in der Luft lag, hindurch. Seine „Verlobung der heiligen Katharina“ in Venedig, ſeine „Anbetung“ in der Akademie ebendort, die prächtige zu Dresden (Abb. 68), die ſtofflich glänzend gelöſte Darſtellung im Louvre (Abb. 51), nicht minder das Brüſſeler Exemplar (Abb. 13) bieten ebenſo viele Belege dafür. — Trotz des ſchönen Marientypus und ſonſtiger vortrefflicher Darſtellung iſt ſo von gleicher Äußerlichkeit eine „Verkündigung“ (Abb. 11) in den Uffizien. — Dieſen Marienbarſtellungen ſchließen ſich alsdann eine größere

Derſelbe Mangel an Innerlichkeit, der ſich in der Anlage ſeiner Skizzen für Heiligenmotive ſcharf verrät, macht ſich auch bei ſeinen anderen Schöpfungen im Bereich der chriſtlichen Legende geltend. Da ſind immer maleriſche Eigenſchaften (Abb. 5, 17, 43, 47), die blendend herausſpringen und die uns leicht überſehen laſſen, wie gleichgültig, ja verſtändnislos für menſchliches Gefühl und Leiden ſeine Art und Faſſungsgabe iſt. So iſt es unter den zahlloſen Vorwürfen dieſes Gebiets auf dem „kreuztragenden Chriſtus“ des Louvre (Abb. 71) die kecke Silhouette des Henkerknechts und ihr Abgeſetztſein gegen

den lichten Hintergrund, — in den „Schriftgelehrten“ (Abb. 9) des Prado die erfindungsfriſche Kompoſition mit der geſchickt verwendeten Architektur, — in der „Kreuzabnahme“ (Abb. 26, 87), der auf Überraſchung, lebhafte Bewegung, koloriſtiſche Kontraſte bedachte Aufbau, welche die Wirkung dieſer Bilder ausmachen, — Seele iſt es nirgends. In einem

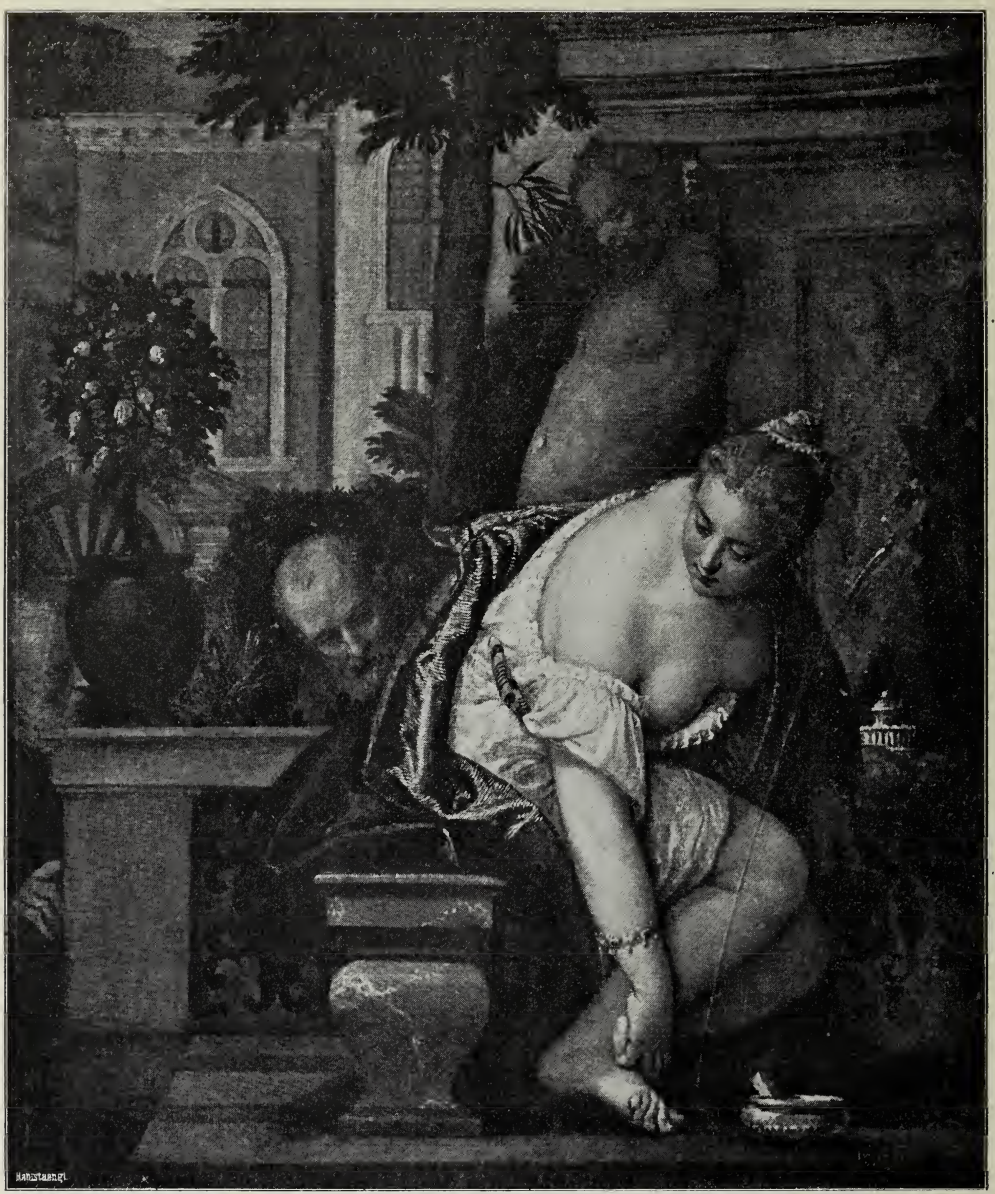

Abb. 72. Suſanne im Bade. Dresden.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfſtängl in München.)

des Louvre (Abb. 14), in den kaum eigenhändigen, im Ton für ihn zu flauen Bildern der Dresdener Galerie: „Kreuztragung“ (Abb. 38) und der „Hauptmann von Kapernaum“ (Abb. 8) u. a. (Abb. 21, 25, anderen Zeitalter zum Schaffen gekommen, würde der Künſtler kaum ein einziges religiöſes Thema behandelt haben, — das meint man zu fühlen. Er mochte Meſſe und Beichte regelmäßig wie ein anderer Venetianer be-

Abb. 73. Auffindung des Moses im Nil. Dresden. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

ſuchen und von ſeiner eigenen Glaubensfeſtigkeit, unkritiſch wie er in ſeiner Bildung war, ſicher überzeugt ſein, — er fühlte und ſah die Welt mit dem naiv-frohſinnigen Egoismus eines alten Hellenen der Niedergangszeit. —

Und dieſer augenfrohe Spätling der antiken Lebensanſchauung, mit der das Venetianertum ohnehin mehr als einen verwandten Zug aufzuweiſen hat, tritt beſonders zu Tage, wo ein religiöſer Vorwurf eine gewiſſe Entfaltung des Weltlichen begünſtigte, wie z. B. in ſeinem außer im Prado noch mehrfach (Abb. 12, 41) vorhandenen Bild: „Chriſtus und die Ehebrecherin“. Mit welchem durchtriebenen Geſchick hat er die gefeſſelte Frau mit jugendlichem Liebreiz ausgeſtattet und dieſen zum beredſamſten Verteidiger benutzt! Da macht ſie durch einen holdſeligen Blick den greiſen Ankläger ihr gegenüber verſtummen und nur noch ſcheu die Schuldgründe vortragen, — und ſie verkörpert dazu in ſich eine ſeiner glücklichſten Frauenbildungen. — Noch entſchiedener aber iſt dieſe heidniſche Anſchauungsweiſe in den altteſtamentlichen Vorwürfen zum Ausdruck gekommen, wo er in breiter Behaglichkeit ein Stück Sittengeſchichte ſchildert und dabei alle Regiſter ſeiner Liebe zu glänzenden Stoffen, Koſtbarkeiten, Geſchmeide, für vornehmes Leben in fürſtlichen Verhältniſſen öffnet. So ſeine „Suſanne und die beiden Alten,“ welche letzteren auf dem Pradobild (Abb. 45) als zwei weltgewandte Männer im Park auf die notdürftig verhüllte üppige kleine Frau mit dem herausfordernden Blick angelegentlich einreden, als gelte es die harmloſeſte Auskunft. Ein anderes Exemplar zu Dresden (Abb. 72), das indeſſen zum Teil Schülerarbeit ſein dürfte, zeigt eine ſehr dicke und ſtattliche Dame, welche ſich halb enthüllt am Springbrunnen den Staub von den Füßen ſpült und dabei aus dem tiefer gelegenen Garten von zwei Alten mit feingeſchnittenen Geſichtern beobachtet wird. Ein weiterer mehrfach vorhandener Gegenſtand iſt die „Findung des Moſes im Nil,“ deren eine Faſſung eine der Perlen des Prado (Abb. 44) iſt und in einer Replik davon in Dresden (Abb. 73) hängt. Da ſieht man die Tochter Pharaos in reichem Brokatkleid, üppig, blond, am Flußufer unter Bäumen ſtehen geblieben und den Findling beſtaunend, der ihr von einer Dienerin eben gezeigt wird. Ehrendamen, Dienerinnen, ein Zwerg, ein Mohr, Lakaien und Kavaliere umgeben dabei die ſtolze Prinzeſſin. Im Hintergrund erblickt man jenſeits einer hochgewölbten Brücke eine prächtige Stadt an waldigem Bergabhang.

Nicht ſo oft, als er es im dekorativen Freskoſchmuck der Herrenhäuſer gethan hat, ſtellte Veroneſe mythologiſche Motive auf Tafeln dar, obgleich er gerade auf dieſem Gebiet ſeiner Art nach wie kein zweiter Zeitgenoſſe, Tizian vielleicht ausgenommen, begabt war. Die Einwände, die man ſonſt vor vielen ſeiner Bilder nicht unterdrücken kann, werden auf ein Nichts angeſichts dieſer Vorwürfe abgeſchwächt, — mit einer graziöſen Flüſſigkeit wird er hier oft zum bezauberndſten Schilderer voll feiner und ſchmeichleriſcher Stimmung und zum köſtlichſten Bildner. Ein Defizit an Seele ſpürt man kaum, weil wir Seele im modernen Sinne in dieſer antiken Welt nicht ſuchen und uns gewöhnt haben, ihre Werke von anderen Geſichtspunkten aus auf uns wirken zu laſſen. Wir finden ein prächtiges Beiſpiel für dieſe Art ſeiner Tafelkunſt noch ſpäterhin im Dogenpalaſt, dürfen aber als noch vollkommener darin „Adonis und Venus“ im Prado (Abb. 74) betrachten, welches Werk als der ſchönſte Veroneſe in Spanien gilt. Unter einem Lorbeerbuſch ſitzt da in dämmeriger Sommerabendſchwüle die Liebesgöttin, nur halb von einem reichgewirkten Tuch verhüllt, und fächelt mit einem Fächer von Fähnchenform, wie ſie zu Veroneſes Zeit in Venedig ſehr beliebt waren, dem in ihren Schoß mit dem Kopf gelehnten ſchlafenden Adonis Kühlung zu. Der eine der Hunde des bärtigen Jägers ruht ſtill zu Füßen der Göttin, der andere, welcher bellen will, wird von Amor mit kindlicher Anſtrengung zurückgehalten. Die üppige Göttin, die eine der liebreizendſten Frauengeſtalten des Künſtlers iſt, ſchaut mit geneigtem Kopf traumverſunken vor ſich hin. — Geiſtverwandte, wenn auch nicht zweifelloſe Darſtellungen ſind ferner die Gruppe: „Mars und Venus“ in Petersburg (Abb. 80), eine originelle „Toilette der Venus“ in Privatbeſitz (Abb. 75), ein „Jüngling zwiſchen Laſter und Tugend“ im Prado und ſchließlich die wohlbekannte Ledaauffaſſung von Dresden. Dazu zählen auch vier allegoriſche Darſtellungen, die ſich einſt in dem Bankettſaal des Deutſchen Börſen-

hauſes zu Venedig, dem durch Giorgiones und Tizians Jugendthätigkeit berühmten Fondaco dei Tedeschi befanden (jetzt Berlin) und wie Aufbau, Modellierung und die teilweiſe recht anmutige Tonwirkung nachweiſen, kreiſes am Himmel ſichtbar werden. Gleicher Art iſt ein ehemals im Palazzo Piſani zu Venedig befindlich geweſenes Deckenbild in Berlin zu erwähnen, zu dem vier reizende Bilder mit je drei ſpielenden Genien gehören.

Abb. 74. Venus und Adonis. Prado.
(Nach einer Originalphotographie von J. Laurent & Cie. in Madrid.)

vom Künſtler ſelbſt angelegt, aber mit Hilfe von Schülern vollendet ſind. Es ſind dies mehrere Gruppen: Minerva und Mars (Abb. 76), Apollo und Juno, Saturn und die Religion, Jupiter, Fortuna und Germania, hinter denen entſprechende Teile des Tier-

Nichts aber iſt ſchließlich bezeichnender für den Charakter von Veroneſes Talent, als daß er die eigentliche Bildnismalerei, für welche in dem reichen Venedig ein günſtiger Boden war, nie beſonders gepflegt hat. Zwar gibt es viele Porträts in den euro-

päiſchen Galerien, die ſeinen Namen tragen, aber dieſer Name war in der Vergangenheit vielfach ein Sammelname, mit dem alle venetianiſchen Porträts, die ſonſt nicht augenſcheinlich von einem Anderen herrührten, etikettiert wurden (Abb. 3, 4, 7). Ein Damenbildnis in Wien, das lange Zeit hindurch läßt uns ohne Weiteres erkennen, daß vermutlich eine Edeldame aus Verona die Dargeſtellte des Wiener Bildes iſt, nicht aber die kleine, kurzhalſige und korpulente Adoptivtochter der S. Marcusrepublik. Dieſer wirklichkeitsfreudige Künſtler, deſſen berühmteſte Werke wahre Bildnisſammlungen

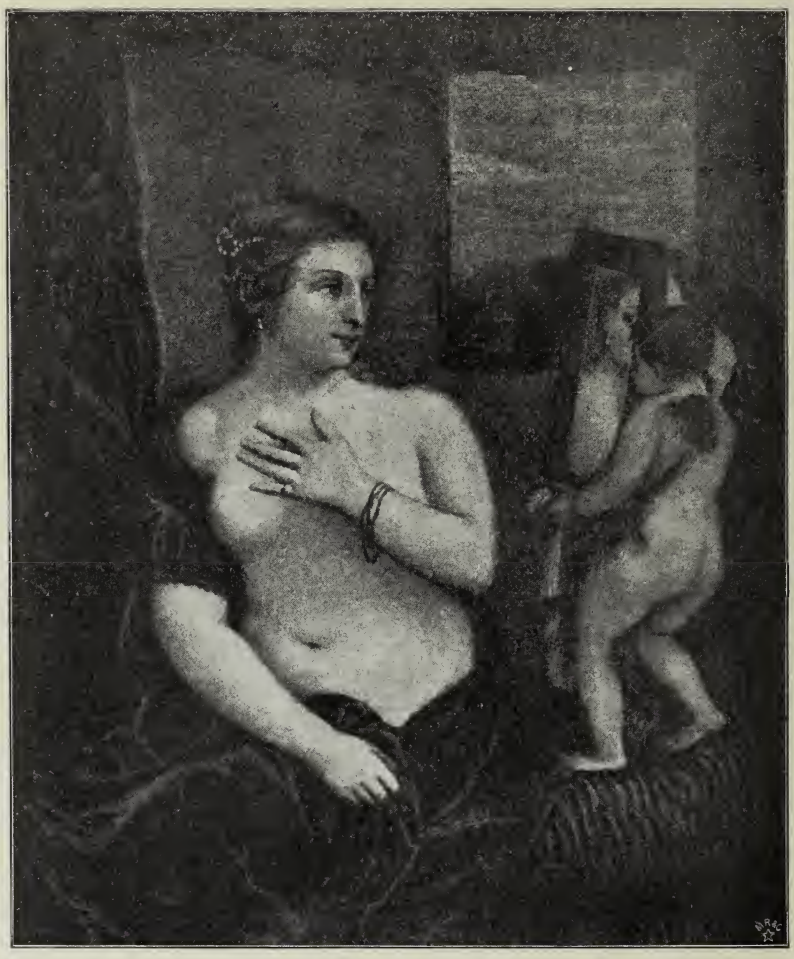

Abb. 75. Venus bei der Toilette. Galerie Czartoryski.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

angeblich von Veroneſe herrührte und Katharina Cornaro vorſtellen ſollte, obgleich dieſe achtzehn Jahre vor des Künſtlers Geburt ſtarb, iſt jetzt auf ſeinen Meiſter Badile getauft und auch von der Bezeichnung als Katharina Cornaro Abſtand genommen. Der Vergleich mit einer authentiſchen Marmorbüſte der Königin im Berliner Muſeum von zeitgenöſſiſchen Größen und Berühmtheiten ſind und der das Weſen der Dargeſtellten im Rahmen einer zufälligen Handlung mit wenigen Strichen ſchlagend zu treffen wußte, der ſogar überall in ſeinen Gruppen die porträtmäßige Wirkung ſuchte, hielt ſich von der eigentlichen Pflege dieſes Gebietes fern. Er empfand wohl, daß es

ihm an pſychologiſchem Blick einerſeits wie andererſeits an jenem intimen koloriſtiſchen Feingefühl, womit durch die Hervorkehrung der animaliſchen Erſcheinung von Menſch und Umgebung die Charakteriſtik bis zu einem gewiſſen Grade erſetzt werden kann, fehlte. Er zog deshalb das Gruppenbildnis Geſtalten des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung zwiſchen ihnen ermutigend und zuſprechend poſieren. Daneben ſind aber einige Frauenbildniſſe von Raſſe zu nennen, wie die ältere Dame in reicher patriziſcher Tracht zu München (Abb. 78), vor allem aber die ungemein fein aufgefaßte und im Ton

Abb. 76. Minerva und Mars. Berlin.

bei weitem vor. Auch die „Madonna des Hauſes Cuccina" in Dresden (Abb. 77) iſt ein ſolches, bei dem die durch Säulen von den anbetenden Familiengliedern geſchiedene Heiligengruppe von minderer Betonung iſt. Auf dem warmtonigen Bild mit der Kanalfaſſade im Hintergrund ſieht man das Ehepaar Cuccina mit männlichen Anverwandten und der zahlreichen Kinderſchar vor der Madonna knieen, indeſſen drei allegoriſche prächtig behandelte junge Frau mit dem Knaben an der Hand und dem Hundekopf im Louvre (Abb. 48). Daneben hat Veroneſe in ſeinem Selbſtbildnis von Florenz, in dem er gealtert erſcheint und die mehrfach um den Hals geſchlungene Ehrenkette trägt, — in dem Pauluskopf (Abb. 79) ebendaſelbſt, beſonders aber auch in Bildnis-Handzeichnungen (Abb. 2, 60, 64) ein Zeugnis dafür hinterlaſſen, welch' intimer

Abb. 77. Madonna mit Heiligen, von der Familie Cuccina verehrt. Dresden. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Beobachter er mitunter ſein konnte. Davon ſprechen übrigens auch ſeine maleriſchen Handzeichnungen (Abb. 28, 29, 34, 35, 37, 57, 86, 88); in ihren flüchtigen Impulſen und dem ſchnellen Erfaſſen der Augenblicklichkeit ſind ſie vielfach von einer Wärme, die man in ſeinen großen Bildern von ſolchem Reiz nur ſelten findet. —

* * *

1574 und 1576 hatten verheerende Brände den Dogenpalaſt heimgeſucht und wertvolle Malereien von Tintoretto, Orazio Vecelli (Tizians zweitem Sohn), Veroneſe vernichtet. — Der Staat erfreute ſich damals einer verhältnismäßigen Ruhe ſeit längerer Zeit und war opferwillig in Sachen der Kunſt, die ohnehin in Italien während und nach der Renaiſſance eine heute unbekannte Schätzung und Pflege gefunden hat. Eine eigentlich volkstümliche Litteratur in edlem Sinne beſaß jene Epoche nicht, dafür aber war die Kunſtſinnigkeit weit verbreitet, und die Päpſte, die Machthaber der kleinen Monarchien, die Republiken, vor allem aber die Kirche wußten mit der italieniſchen Klugheit ſehr genau zu würdigen, was der von der Kunſt bewirkte Rauſch der Sinne beim Volk in richtiger Leitung für einen agitatoriſchen Wert hatte und welchen Glanz große Schöpfungen über eine Regierung oder ein Dynaſtengeſchlecht zu breiten vermögen. Die welterfahrenen Patrizier in den Lagunen des Adriatiſchen Meeres wußten das ebenſogut wie einer der Feſtlandfürſten; ſie hatten dazu vor anderen Republiken den Vorzug eines ariſtokratiſchen Regiments von durch-

weg feingebildeten Standesgenoſſen, die mit den eigentlichen Leitern ſolidariſch dachten und nicht die Einrede irgend eines reichgewordenen Vorſtadtproletariers, dem die Kunſt ein überflüſſiger Luxus war, zu fürchten brauchten. Zu dem unendlich Vielen, das in Venedig ſchon für die bildenden Künſte gethan war, und Veroneſe. Veroneſe ſtand damals auf dem Gipfel ſeines Ruhmes. Wie ſein Vorbild und Gönner ſtand auch er in Beziehung mit den Fürſten dieſer Zeit. Die Herzöge von Mantua, Modena, Savoyen beſtellten Bilder bei ihm und wechſelten mit ihm Briefe; Kaiſer Rudolf pflegte mit Stolz

Abb. 78. Bildnis einer Frau. München.

entſchloß ſich die Signorie jetzt, nicht nur alles Verlorene ſchleunigſt erſetzen, ſondern auch die übrigen Teile des Dogenpalaſtes durch die erſten Künſtler in großartiger Weiſe ausſchmücken zu laſſen. Die Ausführung dieſes Entſchluſſes ward einer gewählten Kunſtkommiſſion übertragen, für die natürlich in erſter Linie die tonangebenden Künſtler in Frage kamen. Nach dem kurz zuvor erfolgten Tode des faſt hundertjährig gewordenen Tizian waren das Tintoretto auf der Kunſtkammer des Hradſchin zu Prag den Gäſten ſeine Veroneſes zu zeigen, und Philipp II., der bei Lebzeiten Tizians nicht genug Werke von deſſen Hand erhalten konnte, lud einige Jahre nach dieſem Zeitpunkt den berühmten Künſtler unter glänzenden Verſprechungen ein, ihm den Eskurial auszumalen, was der ſeßhafte Veroneſe indeſſen ablehnte und ſtatt deſſen an ſeiner Stelle Zuccaro empfahl. Dieſe Erfolge verdarben ſeine ſelbſtbewußte Beſcheidenheit

nicht, was eine hübſche Anekdote trefflich beleuchtet. Als beſagte Kunſtkommiſſion für die Ausſchmückung des Palazzo Ducale am Entſcheidungstage gerade Sitzung hielt und die Künſtler mit allen Hilfsmitteln der Vorder- wie Hintertreppen ſich um Bedachtwerden mit Aufträgen mühten, begegnete er in den letzten zehn Jahren ſeines Lebens vorwiegend für den Dogenpalaſt arbeitete. Daneben entſtanden dann noch andere Tafel- und Monumentalwerke geringerer Art, worunter ſich die im vorigen Abſchnitt angeführten Gemälde für das Kaufhaus der Deutſchen am Rialto befinden.

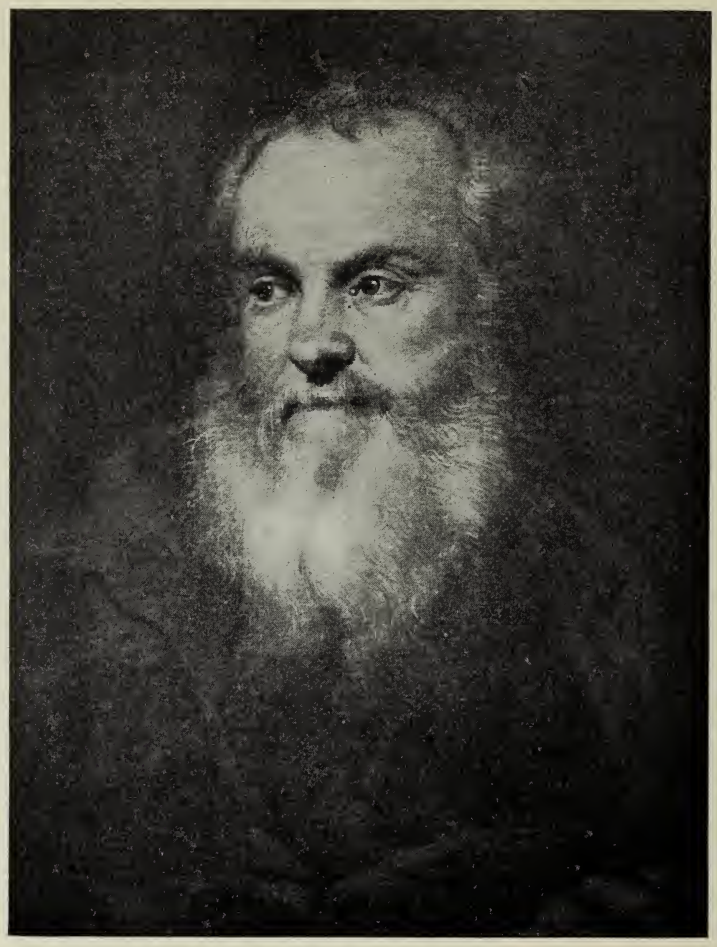

Abb 79. Kopf des heiligen Paulus. Florenz. Uffizien.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Contarini dem Veroneſe auf der Straße. Der Patrizier ſprach ihn an und machte ihm Vorwürfe, daß er ſich nicht beworben habe, worauf der Künſtler erwiderte: er halte es für beſſer, daheim zu arbeiten und durch gute Werke ſich ſolche Auszeichnung zu verdienen, nicht aber ſich darum zu bewerben. Er behielt mit dem Vertrauen auf ſeinen Ruf Recht, denn er wurde ſo bei der Verteilung der Aufträge bevorzugt, daß

Unter den Dogenpalaſtdarſtellungen eine der ſchönſten, aber auch merkwürdigſten wegen der Wahl des Gegenſtandes für den Ort iſt der berühmte, in mehreren Faſſungen daneben vorhandene „Raub der Europa“ in der Sala del Anticollegio (Abb. 81). Nur eine Venetianer Kunſtkommiſſion konnte wohl auf den Gedanken kommen, hartgeſottene Politiker und Geſchäftsleute auf dem Weg zu ernſten und nüchternen Staatsſitzungen durch

ſolch' ein Bild von der ſüßen Sinnesluſt zu erfreuen und zu erinnern, daß ſie Venetianer ſeien; und nur dieſe ritterlichen Geſtalten vom Lido hier verſtanden auch wohl, ihre Seelen jung und empfänglich für einen ſolchen Anblick zu erhalten. Die Kompoſition iſt etwas gehäuft, aber nicht überladen, — ſie ſchildert uns zur Linken an lauſchigem Hainrand den mythologiſchen Hauptvorgang und läßt uns zur Rechten in

Abb. 80. Mars und Venus. St. Petersburg.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

ein reizendes Meergeſtade hineinſehen. Da hat ſich der außerordentlich wohlgeſtaltete Stier mit weichen, glatten Formen zutraulich niedergelaſſen und leckt der Herrin, die ſich bereits auf ſeinen Rücken niederläßt, ſchmeichleriſch den nur von der Sandale bekleideten Fuß. Sein bekränzter Kopf hat einen Anſchein von Bewußtſein, es iſt etwas Menſchliches darin wie auch in dem galanten Niederſitzen, ſo daß der Maler uns durchaus den maskierten Gott in der Tierhülle ahnen läßt. Auf ihm aber ſitzt — als die Schönſte und Edelſte unter den bildhübſchen Mädchen, welche gleich der Herrin zu Veroneſes reizendſten Typen gehören — eben die Prinzeſſin ein wenig zaghaft nieder, während zwei Dienerinnen ſie ſtützen und bedienen, eine dritte und vierte die von flatternden Putten herabgeworfenen Blumen und Kränze auffangen; es iſt ein buntbewegter und äußerſt anmutiger Anblick. Beſonders fein iſt im Geſicht der Prinzeſſin ein Seelenzuſtand dargeſtellt, der halb Freude an dem ungewöhnlichen Spiel mit dem zahmen Tier, halb ſcheues Bangen iſt. — Naiv aber wie ein Quattrocentiſt hat uns Veroneſe in demſelben Bild gleich den Fortgang der Geſchichte erzählt. Im Mittelgrund ſchreitet der Stier mit der Prinzeſſin, von zwei der Mädchen geführt, langſam nach vorwärts, während die anderen mit den Putten im Vereine jauchzend umherſpringen. Im Hintergrund aber ſchließlich ſchwimmt das Tier mit der Hilfe rufenden Europa bereits unerreichbar für die vergeblich ins ſeichte Waſſer nachgeſprungenen Geſpielinnen durch die Meerwogen dahin.

Noch reicher in ſeinem dekorativen Genie hat ſich Veroneſe in der Sala del Collegio ſelbſt entfaltet, wo er mehrere außerordentlich ſchöne Werke ſchuf, ohne an einer Stelle darin zu verraten, daß er ſeit Maſer um anderthalb Jahrzehnte gealtert war. An der Thronwand malte er eine Allegorie auf den 1571 von Sebaſtian Veniero über die Türken gewonnenen Sieg, die freilich von

Abb. 81. Raub der Europa. Venedig. Dogenpalaſt.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Abb. 82. Der Glaube. Venedig. Dogenpalaſt.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

etwas pomphafter Geſuchtheit iſt. Der greiſe Doge erſcheint hier im Geleit der Stadtheiligen St. Marcus, St. Juſtina, Venezia und einer Fides, ſowie ſeiner Unterfeldherren, um den Himmel um Hilfe anzuflehen, und dieſe wird ihm von dem in der Glorie herabſchwebenden Heiland, den ſeine Heerſcharen umgeben, auch für die Seeſchlacht verheißen; man erblickt zu deren Andeutung ſeitlich in der Tiefe den Maſtenwald der kampfbereiten Flotte. Das Beſte indeſſen enthält der ſehr reiche Deckenſchmuck, in deſſen Mitte ſich eine Perle Veroneſiſcher Kunſt, nämlich die unter einem Thronhimmel auf der Halbkugel in königlichem Schmuck poſierende „Venezia“ befindet, welcher der Friede und die Gerechtigkeit als ideale Frauengeſtalten verehrend nahen. Die faſt berauſchende Farbenpracht dieſes Hauptbildes an der Decke vermag aber nicht die kleineren Nebenkompoſitionen wie eine prächtige Glaubensallegorie (Abb. 82), wie vor allem jene köſtlichen Geſtalten zu beſchatten, in denen das Schickſal, die Tugenden, die Wiſſenſchaft verherrlicht ſind. Es iſt in dieſen Figuren einer „Fortuna“ (Abb. 83) mit dem Würfel in der Hand, einer „Felicitas“ mit dem Schlangenſtab, einer „Keuſchheit,“ einer „Philoſophie“ (?), welche ein Spinnengewebe entwirrt, eine kleine Einzelgalerie von idealen Schönheiten innerhalb der großen abzuteilen, an der dieſer begnadigte Sinnenmenſch ſein ganzes Leben hindurch andächtig geſchaffen hat.

Ob ſchließlich in der Sala del maggior Conſiglio im Palazzo ducale das Wandbild mit der „Rückkehr des Dogen Contarini vom Siege bei Chioggia“ und von den drei

Deckenbildern die „Eroberung von Smyrna“ und die „Verteidigung von Skutari“ Veroneſe zuzuſchreiben ſind, iſt ſehr zweifelhaft. Bode ſpricht ſie ihm in der neueſten Bearbeitung von Burckhardts „Cicerone“ ab und vermutet Tintoretto und den jüngeren Palma dahinter, was in jedem Falle ſo viel für ſich hat, daß man ſich dem anſchließen kann. Die Werke ſind für Veroneſe nicht

Apotheoſe der gewonnenen Lagunenheimat zugleich die Apotheoſe ſeines eigenen Malerſchaffens, — dies Werk iſt die Höhe, die Vollendung und der Abſchluß ſeiner märchenhaft reichen und ſchönheitsſeligen Farbenkunſt. So wenig wie in ſeinen übrigen Deckenmalereien liegt der Nachdruck hier in der perſpektiviſchen Löſung der Untenanſicht, in der er ſeine Vorgänger Michelangelo und

Abb. 83. Fortuna. Venedig. Dogenpalaſt.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

gut genug, abgeſehen von den Kennzeichen der Manier, und dem Hauptwerk dieſes Saales nicht ebenbürtig. Dieſes Deckenmittelbild enthält die berühmte „Apotheoſe der Venezia,“ Veroneſes letztes größeres und ſein ſchönſtes Werk, zu deſſen Ausführung er dreißig Jahre lang gereift und geläutert war (Abb. 84). Wenn er auch noch eine Anzahl von Werken, die bald jetzt ein Nachlaſſen zeigen, nachdem geſchaffen hat, ſo war doch dieſe

Correggio nicht erreichte. Wie in den Architekturhintergründen und Perſpektiven ſeiner großen Tafelbilder wird auch hier ſein Bruder Benedetto dieſen Teil der Aufgabe behandelt haben. Er löſte ihn nicht ganz ungeſchickt, wobei die Pracht der leuchtenden Farben und der lebendigen Gruppen ihn weſentlich in der Gefangennahme der Sinne und Ablenkung des Verſtandes unterſtützten, aber eine vollkommen reine Illuſion

von ſchwergewichtsloſen Geſtalten in der Luft zu erzeugen, gelang ihm nicht. Die Deckenmalerei wird ohnehin immer etwas

königlicher Feſtpracht und ſtolzer Haltung thront in dieſem Mittelfeld Venezia als ſtolzes, idealſchönes Weib auf einer Wolke

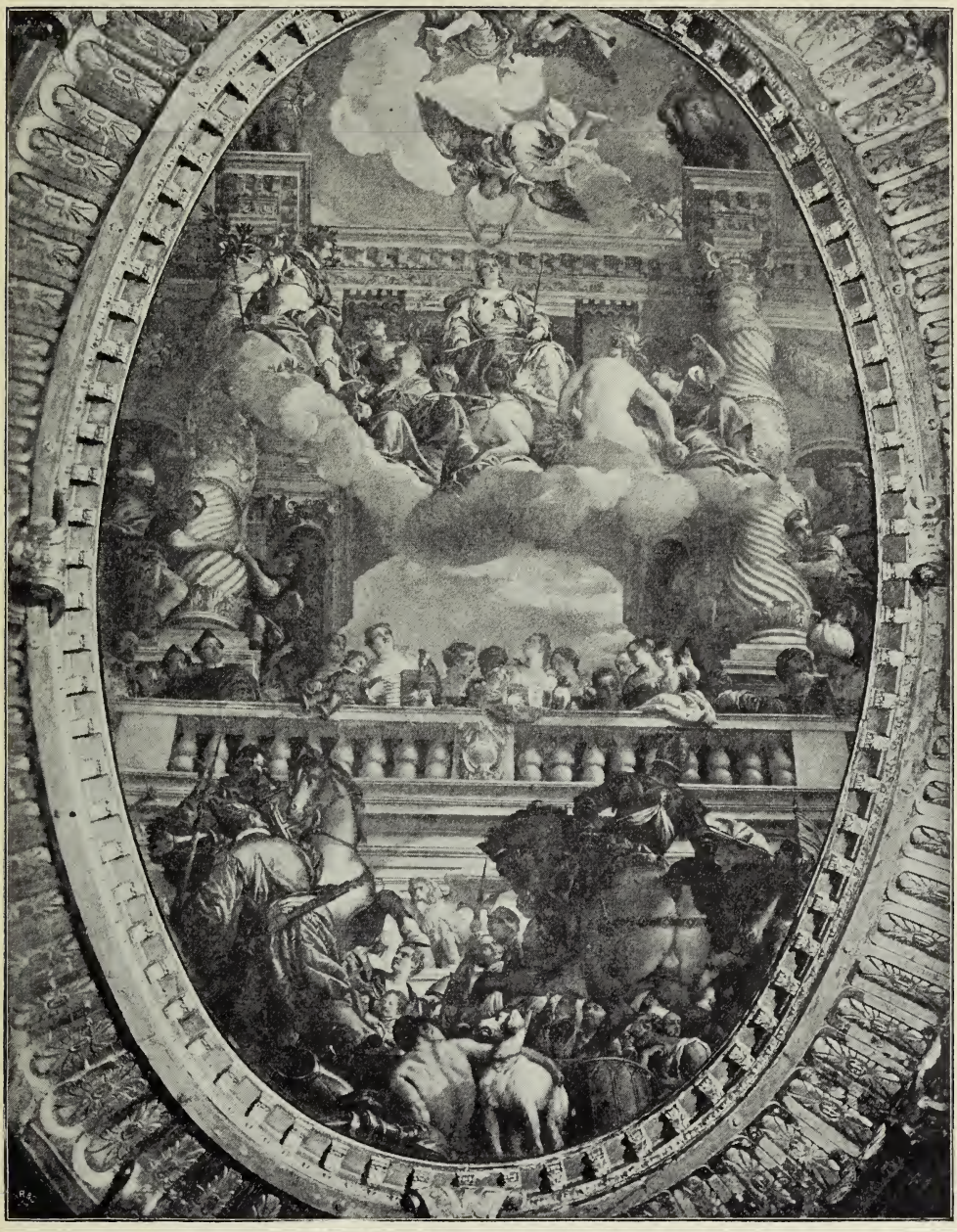

Abb. 84. Triumph der Venezia. Venedig. Dogenpalaſt.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Unnatürliches und Kunſtwidriges bleiben trotz der Decke der Sixtiniſchen Kapelle und der Domkuppel zu Parma. — In

vor einer reichen dekorativen Architektur mit mächtigen gewundenen Säulen. Ein flatternder Genius über ihr bläſt die Po-

Abb. 85. Kreuzabnahme. St. Petersburg. Eremitage.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

ſaune des Ruhmes, ein anderer legt eben den Siegeskranz auf ihr reiches blondes Haar. Rings um ſie herum lagern und ſitzen auf der gleichen Wolke fünf herrliche Geſtalten: Ehre, Freiheit, der lorbeerbekränzte Frieden, Juno und Ceres, welch letztere in der Rückenanſicht prachtvolle Bildung des nackten Körpers ſchauen läßt. Unterhalb der Wolke aber befindet ſich eine engbeſetzte Galerie, in deren Mitte — welch feine Huldigung des beſten Frauenmalers von Venedig an das mit Recht ſo viel geprieſene ſchönere Geſchlecht der Lagunenſtadt! — Edeldamen andächtig zur ſchönen Stadt-

göttin emporſchauen. Vor den Säulenpoſtamenten befinden ſich ihre und der Stadt Gebieter, während kraftvolle Matroſengeſtalten auf den Poſtamenten die ſtarken Säulen umklammern, — dankt doch ihrem Beruf Venedig Größe und Macht. Darunter ſteht dann dicht gedrängt das Volk, von zwei gepanzerten Reitern, ſowie einem anderen Gewaffneten überragt und zurückgehalten. Ganz im Vordergrund ruht zwiſchen Trophäen ein nackter Sklave und bei ihm ſteht der bei Veroneſe unvermeidliche Hund. Mit ſeiner Fülle der ſchönſten Geſtalten und lebendigen Gruppen in glücklicher Verteilung innerhalb des rieſigen Ovals, mit ſeinem Glanz von vieltönigen, durchſichtigen, ſattleuchtenden Farben und lichten Schatten, mit dem Anſchlagen wundervoller Farbenaccorde und bezaubernder Wohlklänge alles deſſen, was dem Menſchenherzen im Großen als hehr und begehrenswert erſcheint, trägt dieſes Werk eine Vollendung in ſich, die es neben die beſten Meiſterwerke der Renaiſſance ſtellt. — —

Was Veroneſe fortab noch ſchuf, zeigt Beginn des Altersſtils. Er übertreibt ſeine Manier, legt auf Schlager größeres Gewicht, verwendet auf ſtarke Wirkungen hin ſchwere Deckfarbe und kontraſtiert Licht und Schatten ſtark, die er vordem ſo fein zu verbinden verſtand. Eine „Krönung“ ſowie eine „Himmelfahrt Mariä“ (beide in der Akademie zu Venedig, Abb. 87) gehören bei vielen ſchönen Punkten doch ſchon einer auf Bravour gerichteten Zeit an, in der die Lokalſchulen Italiens ihre Eigenart verwiſchen und eklektiſch zu arbeiten beginnen.

Noch eine große Aufgabe ſollte Veroneſe im Dogenpalaſt beſchieden ſein, die freilich ſeiner vollen Kraft würdig war und ihn vielleicht noch einmal aus dem Nachlaſſen hochgehoben hätte: das Paradies. Er entwarf eine Skizze dazu, — dann aber trat er unerwartet aus rüſtiger Lebenskraft ab, und Tintoretto mußte dies Werk ausführen.

* * *

Das Glück, das dem Künſtler einſt eines jener beneidenswerten Talente mitgegeben, die glänzend nach außen in Wirkſamkeit treten, aber nicht ſo tief ſind, daß die Qualen des Schaffens über die Luſt der Empfängnis und der Vollendung hinausragen, war ihm bis in die letzte Stunde treu. Eine frohe Jugend, — ein früher Erfolg, — ein rechtzeitiges Betreten der ihm tauglichen Bühne, — ein raſches Emporklimmen, nachdem er mit aufraffendem Auge ſich in der neuen Heimat kaum umgeſehen, — die Gunſt derjenigen, die ſonſt jeden anderen niederhielten, — ein ſiegreiches Sichbehaupten auf der Höhe, — ein reiches Eheglück, Wohlſtand, Sinn für frohen Lebensgenuß — erſt nahe am Ende eines ſchaffensreichen, aber nicht mühſeligen Lebens ſein ſchönſtes Werk, das einen

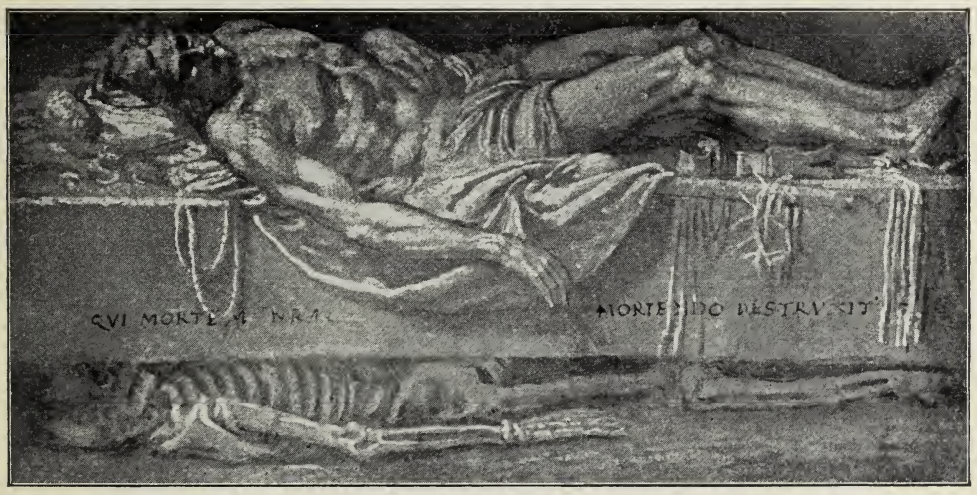

Abb. 86. Handzeichnung.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

roſigen Schimmer über ſeine letzten Jahre breitete, — ein raſcher und unerwarteter Tod aus heiterem Leben heraus, — — ſelten hat ein Menſchenleben auf den Höhen der Geſellſchaft ſo viel aufzuweiſen. 1588 nahm der jetzt 60jährige Veroneſe an einer Prozeſſion zu Ehren des Jubiläums Sixtus' V. Teil, erkältete ſich und ſtarb nach ganz kurzem Krankenlager laut dem Totenbuch des Kirchſpiels S. Samuele am 19. April an einer Bruſtfellentzündung. In der Kirche des Kloſters S. Sebaſtian, die ihm ihren Farbenſchmuck verdankt und der Ort war, von dem aus er die Gunſt Venedigs eroberte, ward er begraben und erhielt einen Grabſtein mit einfacher Inſchrift:

Paulo Caliari Veron:
Pictori Celeberrimo Filii
et Benedict. Frater Pientiss.
Sibi Posteris Que Decessit.
XII Calend. May.
XV^{c} LXXX VIII.

Das Datum des Grabſteins ſtimmt mit dem der Totenrolle von S. Samuele nicht, indeſſen wird dieſe zuverläſſiger ſein, da der Grabſtein wahrſcheinlich längere Zeit nach ſeinem Tode geſetzt ward.

Abb. 87. Himmelfahrt der Maria. Venedig. Akademie.

Abb. 88. Studie. Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Veroneſes menſchliche Tugenden hatten einen durchaus bürgerlichen, um nicht zu ſagen, philiſtröſen Anſtrich. Groß und ſtattlich, vornehm und prunkvoll in der äußeren Erſcheinung, Freund von Fürſten und vielen venetianiſchen Patriziern, zu denen er ſpäterhin als „Ritter der Sanct Marcusrepublik“ auch äußerlich gehörte, war dieſer Mann behaglich in ſeinem Weſen, liebenswürdig und zurückhaltend, milde im Urteil, eine häusliche Natur von ſtarkem Familienſinn. Er war ſparſam und legte von ſeinen Einnahmen, die lange nicht ſehr glänzend waren, ſo fleißig zurück, daß er nach den noch im venezianiſchen Staatsarchiv vorhandenen Steuererklärungen Güter auf dem Feſtlande bei Treviſo, Caſtelfranco, Aſolo, Porto erwerben konnte, — was die damals beliebte Art der Kapitalsanlage war. Er verzichtete aber trotzdem nicht auf Prunk

und Pracht, die er als Menſch an ſich und um ſich liebte und als Künſtler ſelbſt auf dem unſcheinbarſten Bild mit virtuoſer Geſchicklichkeit darſtellte. Er ging nicht nur ſelbſt in koſtbaren Stoffen einher, ſondern ſchmückte auch Umgebung und Werkſtatt damit. Die Neger, Pagen, Diener, Dienerinnen, welche auf ſeinen Bildern vorkommen, ſollen nur zum Teil gemietete Modelle geweſen ſein, zum anderen als Diener und und Mägde koſtbar ausſtaffiert ſich in ſeinem Hauſe befunden haben; auch wird von einer reichen Sammlung von Edelſteinen und Geſchmeiden in ſeinem Beſitz berichtet. Sein Auge war durſtig nach ſchönen und ſeltenen Farben und das Rauſchen koſtbarer Gewänder Bedürfnis für ſein Ohr, — er verbrauchte viel von dieſen Anreizen bei ſeiner umfaſſenden Kunſtſchöpfung. — Nach ſeinem Tode führten ſein Bruder Benedetto, ſeine beiden Malerſöhne Gabriel und Carletto die Werkſtatt fort und zeichneten Bilder als „Heredes Paoli,“ bis Carletto 1596 noch im blühenden Alter, ſein Onkel 1598 im 61. Lebensjahre ſtarb. Der älteſte Sohn Gabriel, der Maler wohl nicht aus Neigung geworden war, gab die Werkſtatt auf, ward Kunſthändler und ſtarb erſt 1631. — Von den zahlreichen Schülern des Meiſters iſt nichts zu berichten, denn keiner vermochte ſich in dem allgemeinen Verfall zu bemerklicher Bedeutung aufzuarbeiten.

Mit Veroneſe trat der hervorragendſte Darſteller von der großen venezianiſchen Schaubühne und ihre letzte bedeutende Perſönlichkeit aus der Blütezeit ab. Man darf ihn freilich nicht mit Tizian vergleichen wollen, der ungleich bedeutender als er die ſeeliſche Sphäre des Volksſchlags auf den Lagunen, die intimen Stimmungen von Örtlichkeit, Leben und Zeitereigniſſen, das Gefühlsraffinement und den Pulsſchlag tiefer erfaßt und künſtleriſch größer dargeſtellt hat. Was den Lebenspuls betrifft und die Leidenſchaft, ſo ſpiegelt ſie ſich bei Tintoretto ſelbſt ſtärker. Aber Veroneſe hat am ſchärfſten die Phyſiognomie der venezianiſchen Spätrenaiſſance wiedergegeben, — er hat als „einer der herrlichen veroneſiſchen Erzähler“ uns das märchenhafte Feiertagsleben auf den Lagunen mit blendender Farbenvirtuoſität, Reichtum an wohlklingendem Ausdruck und in einem Umfang geſchildert, daß er ein ſelten verſagendes Nachſchlagebuch für den Kulturhiſtoriker geworden iſt. Alle Zauber der Örtlichkeit und der vornehmſten Menſchenerſcheinungen, wie ſie nie ſo zahlreich an einem Ort zuſammengelebt, — alle Zauber von einem begnadeten Daſein, in dem Thatkraft, Schönheit, Bildung, Kunſtſinn, Reichtum, froheſter Genuß zu bethörenden Accorden von einem auf Erden verwirklichten Daſeinsideal zuſammenklingen, — die Helden dieſes monumentalen Idylls ſelbſt und ihre wunderſchönen Frauen ſind in ſeinem Werk zuſammengebannt, — ſie ſind in ſeiner „Hochzeit von Cana“, dem Dariusbild und ſeiner „Apotheoſe Venedigs“ der bewundernden Nachwelt in einer Art von Gloriole überliefert. Veroneſer von Geburt, war er aufgegangen im Venezianertum, das zu verherrlichen er nicht müde ward, — als er ſtirbt, ſcheint der letzte Venezianer großen Stils aus der Blütezeit abzutreten.

Mit ſeinem Tod erliſcht der künſtleriſche Glanz Venedigs. Die handwerksmäßige Routine, die ſchon längſt im übrigen Italien das Erbe Michelangelos breit trat, wuchs mit dem allgemeinen Verfall und erſtickte jeden friſchen Keim. Das Schwergewicht der europäiſchen Kunſt fiel nach Spanien und nach den Niederlanden im Norden. Nur einmal leuchtete noch ein glänzender Meteor von den Lagunenineln auf, der einen Lichtſtreifen auf die tote Pracht einer mehr als hundertjährigen Vergangenheit warf. Dieſer letzte Funke venezianiſchen Kunſtgenies der Renaiſſance, das mit ihm endgültig erloſch, war .... Tiepolo.

Benutzte litterarische Quellen:

Charles Yriarte, Paul Véronèse. Paris 1888.
— — Vie d' un patricien de Vênise. Paris.
Guhl-Rosenberg, Künstlerbriefe. 2. Auflage. Berlin 1880.
G. Vasari, Leben der Maler, Bildhauer und Baumeister (Stuttgart 1846), ediert von Schorn und Förster.
H. Janitscheck in Dohmes Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Leipzig 1877.
J. Burckhardt, Der Cicerone, 6. Auflage, ediert von W. Bode. Leipzig 1893.
W. Lübke, Kunsthistorische Studien. Stuttgart 1869.
P. G. Molmenti, Die Venetianer. Deutsch von M. Bernhardi. Hamburg 1886.
Julius Hart, Geschichte der Weltlitteratur. Neuhausen 1894.

33 / 1583
F320

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00805 2504